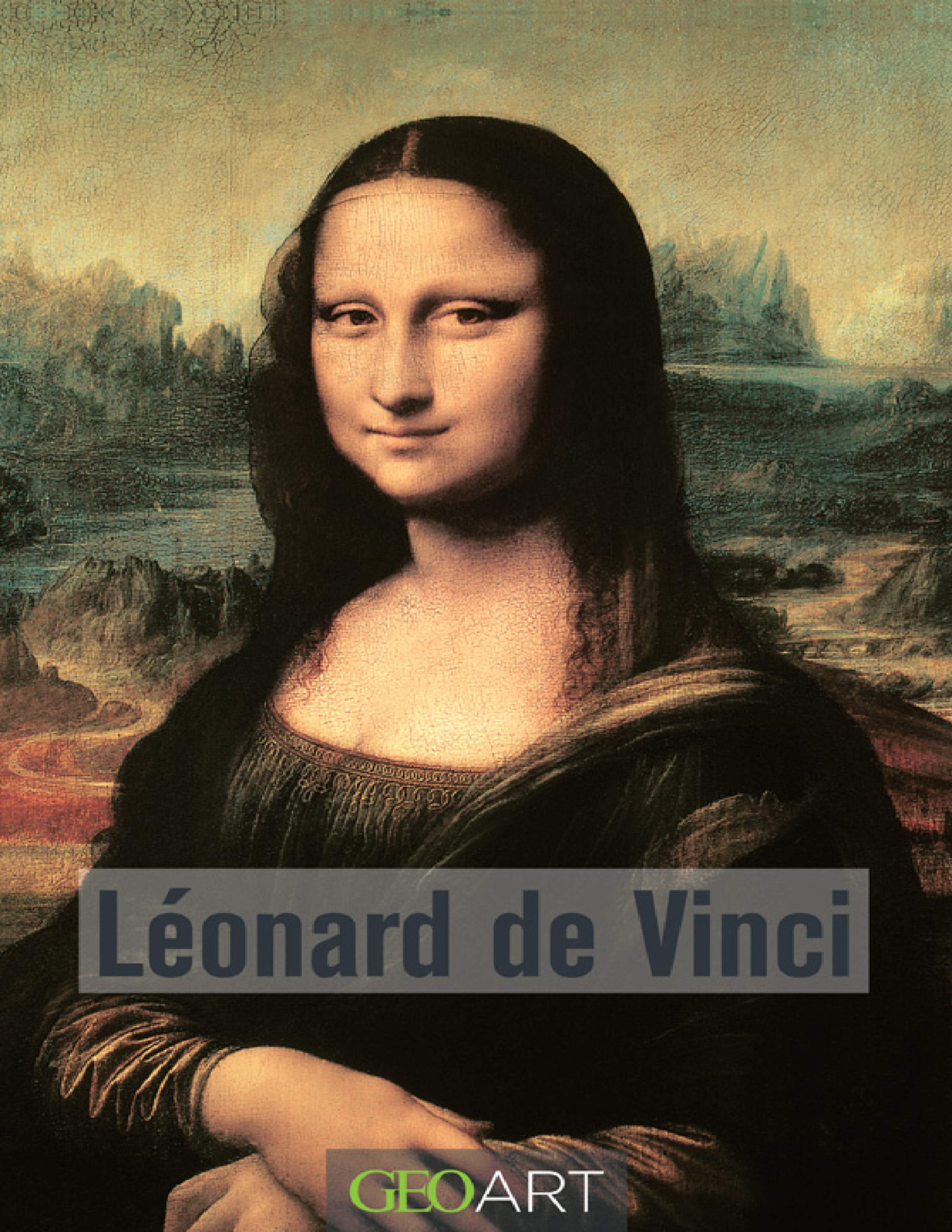

Léonard de Vinci
GEOART

Auteur : Eugène Müntz

Mise en page : Baseline Co. Ltd

61A-63A Vo Van Tan Street

4e étage District 3, Hô Chi Minh-Ville Vietnam

Publié en France en 2014 par les Éditions Prisma

ISBN : 978-2-81041-413-0

Note de l'éditeur
Par respect pour le travail originel de l'auteur, le texte n'a pas été réactualisé dans ses propos, notamment en ce qui concerne les changements d'attribution et les datations des œuvres, qui ont été et qui sont encore parfois incertaines.

EUGÈNE MÜNTZ

LÉONARD DE VINCI

l'artiste, le penseur, le savant



SOMMAIRE



Autoportrait, vers 1512. Dessin,
33,3 x 21,3 cm. Biblioteca Reale, Turin.

PRÉFACE

Aucun nom n'est plus éclatant dans les fastes de l'art et dans les fastes de la science que celui de Léonard de Vinci. Et cependant ce génie, illustre entre tous, attend encore une monographie qui le fasse connaître en son infinie variété. Non seulement la majeure partie de ses dessins n'a jamais été reproduite : nul critique n'a même tenté, jusqu'ici, d'inventorier ou de classer ces chefs-d'œuvre de sentiment et de goût, de séparer l'ivraie du bon grain. C'est à combler une si grosse lacune que je me suis tout d'abord appliqué. Pour la première fois, entre autres, je donne ici le catalogue descriptif et critique de l'incomparable collection conservée à Windsor-Castle dans la bibliothèque de S. M. la Reine d'Angleterre.

L'on chercherait en vain, d'autre part, dans les nombreux volumes consacrés au Vinci, des détails sur la genèse de ses peintures, sur le processus par lequel chacune d'elles a passé, depuis le croquis primordial jusqu'au dernier coup de brosse.

Le Vinci, et ce fait résulte jusqu'à l'évidence de mes recherches, n'atteignait à la perfection qu'au prix d'un labeur infini : c'est parce que ses dessous étaient préparés avec un soin si minutieux, avec cette soif inassouvie de perfection, que la *Vierge aux rochers*, *La Cène*, *La Joconde*, la *Sainte Anne*, ont tant de vie et tant d'éloquence.

Par-dessus tout, il restait à tirer parti des manuscrits scientifiques, artistiques et littéraires, dont la publication *in extenso* n'a commencé que de nos jours, par les soins de MM. Richter, Charles Ravaisson-Mollien, Beltrami, Ludwig, Sabachnikoff et Rouveyre, ainsi que par ceux de l'Académie romaine des « Lincei ».

Puisse le dépouillement méthodique de ces documents autographes m'avoir permis de pénétrer, plus profondément que mes prédécesseurs, dans l'intimité de mon héros. Peut-être trouvera-t-on quelque nouveauté aux chapitres sur l'attitude de Léonard vis-à-vis des sciences occultes, sur son importance comme littérateur, sur ses croyances religieuses et ses principes de morale, sur ses études d'après les modèles antiques, études jusqu'ici contestées, à tort, comme on le verra. Je me suis, en outre, efforcé de reconstituer et de faire revivre le milieu dans lequel travailla le maître,

surtout ce milieu milanais, cette cour de Ludovic le More, si éminemment suggestifs et auxquels la Renaissance a dû sa suprême évolution.

Il s’en faut de beaucoup, cependant, et je ne me le dissimule en aucune façon, que tous les problèmes soient résolus. Une entreprise du genre de celle à laquelle je me suis dévoué exige le concours d’une génération entière de chercheurs : l’effort d’un seul n’y suffit pas. Du moins, et ce me sera un titre à l’indulgence de mes lecteurs, me suis-je fait une loi de discuter avec modération et courtoisie les opinions que je ne partage pas.

Ce m’est un devoir très doux que de remercier, en terminant, les amis ou les correspondants qui ont bien voulu m’assister au cours d’une si longue et minutieuse enquête. La liste en est trop étendue pour que je les nomme tous ici, mais j’ai pris à cœur d’acquitter, au fur et à mesure, dans le corps même du volume, la dette contractée vis-à-vis de chacun de ces collaborateurs plus ou moins directs.

EUGENE MÜNTZ
PARIS, Octobre 1898.



Madone Benois, 1475-1478. Huile sur bois transposée sur toile, 49,5 x 33 cm. Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg.

ENFANCE ET PREMIÈRES ŒUVRES

Léonard de Vinci est le représentant le plus complet de l'esprit nouveau, la plus haute personnification de l'alliance de l'art avec la science : penseur, poète, charmeur sans rival. En parcourant son œuvre d'une incomparable variété, on retrouve jusque dans ses caprices, pour employer, en la modifiant légèrement, l'heureuse expression d'Edgar Quinet, « les lois de la Renaissance italienne et la géométrie de la beauté universelle ».

Si, en dehors d'un trop petit nombre de compositions menées à fin, la *Vierge aux rochers*, *La Cène*, la *Sainte Anne*, *La Joconde*, l'Œuvre peint ou sculpté du maître offre surtout des fragments merveilleux, son Œuvre dessiné nous initie à toute la tendresse de son cœur, à toute la richesse de son imagination. C'est sur lui qu'il convient d'abord d'insister.

Deux périodes de la vie humaine ont particulièrement fixé l'attention de Léonard : l'adolescence et la vieillesse ; l'enfance et l'âge mûr l'ont moins fortement préoccupé. Il nous a laissé une longue série de types d'adolescents, tour à tour rêveurs ou enthousiastes.

Je ne sache pas, dans l'art moderne, de figures plus véritablement libres, fières, venues d'un jet, et, disons le mot, plus divines, à opposer aux merveilles de l'art antique. Ailées, diaphanes, et cependant si vraies, elles évoquent, grâce au génie de Léonard, des régions plus parfaites, où elles ont pour mission de nous emporter avec elles. Prenons, au musée du Louvre, les deux têtes qui se font pendant : elles illustrent, l'une la beauté antique, l'autre la beauté propre aux hommes de la Renaissance. La première représente un adolescent, le profil net et pur comme un camée grec, le cou nu, les longs cheveux artistiquement bouclés, ceints d'une couronne de laurier. La seconde nous offre la même physionomie, mais arrangée à l'italienne, avec plus de vie et de fougue : sur la tête, une petite toque, coquettement posée ; sur les épaules, l'indication d'un pourpoint, boutonné jusqu'au menton ; les cheveux retombent naturellement et sans artifice. Qui ne voit dans ces deux têtes le contraste entre l'art classique, l'art essentiellement idéal et amoureux de la forme, et l'art moderne, plus primesautier, plus libre et plus vivant !

S’attaque-t-il à l’âge mûr, Léonard s’efforce d’y mettre la vigueur, l’énergie, une volonté implacable ; son idéal, c’est l’homme ressemblant à un chêne. Tel est le personnage vu de profil, avec sa figure si solidement charpentée (Bibliothèque de Windsor ; à rapprocher d’un autre dessin, où le personnage est plus jeune).

La vieillesse à son tour défile devant nous sous ses faces les plus diverses, majestueuse ou décrépite ; certains visages n’ont plus conservé que leur ossature ; dans d’autres nous assistons à la déformation des traits : le nez qui se recourbe, le menton qui se rapproche de la bouche, les muscles qui débordent, la calvitie. C’est d’abord le portrait même du maître : cette tête puissante, aux yeux pénétrants, aux paupières plissées, à la bouche railleuse, presque amère, au nez fin, admirable de proportions, aux longs cheveux, à la longue barbe en désordre : image vivante du scepticisme vieilli, non fatigué ; quelque chose comme un magicien, pour ne pas dire un mage.

Nous attachons-nous à ses évocations du monde féminin, ici encore, quelle fraîcheur et quelle variété ! Tantôt il nous montre des femmes candides ou énigmatiques, tour à tour tendres ou fières, les yeux noyés de langueur ou souriant d’un sourire indéfinissable ! Et cependant il est, avec Donatello, un des rares grands artistes dans la vie duquel aucune affection féminine ne semble avoir pris place. Tandis qu’autour de lui, dans cette société épicurienne de la Renaissance, Éros multiplie ses traits ; que le Giorgione et Raphaël meurent victimes d’une passion trop partagée ; qu’Andrea del Sarto sacrifie son honneur à son amour pour sa capricieuse épouse Lucrèce Fedi ; que Michel-Ange lui-même, le sombre misanthrope, nourrit une flamme aussi vive que respectueuse pour Vittoria Colonna : le Vinci, tout entier à l’art et à la science, plane au-dessus des faiblesses humaines, quelles qu’elles soient ; seules les jouissances de l’esprit l’attirent. Il l’a déclaré en propres termes : « Un beau corps passe, mais non une œuvre d’art (*Cosa bella mortal passa e non d’arte*). »



Cimabue, *La Vierge et l'Enfant en majesté, entourés de huit anges et de quatre prophètes*, vers 1280. Tempera sur bois, 385 x 223 cm. Galleria degli Uffizi, Florence.



Giotto di Bondone, *La Vierge et l'Enfant en majesté, parmi les anges et les saints,* vers 1310.
Tempera, 325 x 204 cm. Galleria degli Uffizi, Florence.

Personne ne se laissait absorber comme lui, d'un côté par la recherche de la vérité, de l'autre par la poursuite d'un idéal qui satisfît l'exquise délicatesse de son goût. Personne n'entendait faire moins de sacrifices à des sentiments périssables. Aussi, dans les cinq mille pages manuscrites qu'il nous a laissées, jamais, au grand jamais, il ne prononce le nom d'une femme, si ce n'est pour signaler, avec la sécheresse d'un naturaliste de profession, quelque trait qui l'a frappé dans sa physionomie : « Giovannina a un visage fantastique, elle se trouve à Sainte-Catherine, à l'hôpital », telle est une de ces mentions d'un inexcusable laconisme.

Dès l’abord, on est frappé de la sollicitude avec laquelle Léonard choisissait ses modèles. Il n’entendait en aucune façon accepter la nature telle quelle, belle ou laide, intéressante ou insignifiante. Il s’appliquait, des mois durant, à découvrir quelque spécimen remarquable de l’espèce humaine ; une fois qu’il avait mis la main sur ce phénix, l’histoire du portrait de *La Joconde* nous apprend avec quelle ténacité il s’appliquait à le reproduire. Il est fâcheux qu’il n’ait pas attaché à la poursuite de types féminins, véritablement beaux et sympathiques, séduisants ou radieux, le même prix qu’à celle de types d’adolescents ou bien de vieillards, ou encore à la recherche de types frisant la caricature ! Il eût été si intéressant pour nous d’avoir, de sa main, ne fût-ce qu’à l’état d’esquisses, une galerie iconographique de quelque étendue, au lieu des trois ou quatre chefs-d’œuvre sur lesquels il s’est concentré : la *Princesse anonyme* de l’Ambrosienne, *Isabelle d’Este*, la *Belle Ferronnière*, *La Joconde !* Comment les grandes dames de la Renaissance italienne n’ont-elles pas toutes ambitionné d’avoir leur effigie éternisée par ce pinceau magique ! La subtilité et la pénétration de Léonard le désignaient au rôle d’interprète par excellence de la femme ; nul n’eût pu fixer ses traits et analyser son caractère avec un tel mélange de finesse et de distinction.

Mais voilà que tout à coup, par un brusque et étrange retour sur lui-même, celui qui avait célébré la femme dans des pages si exquises, se plaît à rechercher jusqu’où peuvent aller les déformations de la physionomie d’un sexe dont la beauté est l’apanage le plus précieux : l’homme de science, en un mot, entre en lutte avec l’artiste ; aux types délicieusement juvéniles et frais, il oppose des faces de mégères, des têtes de linottes, toutes sortes de grimaces repoussantes.

Ne dirait-on pas, j’emprunte cette remarque à Champfleury, qu’il cherche à se venger d’en avoir idéalisé un si grand nombre dans ses peintures ! « L’être féminin, ajoute Champfleury, est plus malmené par le peintre italien que par les caricaturistes de profession, car la plupart d’entre ceux qui poursuivent l’homme de leurs sarcasmes semblent témoigner de leur culte pour le beau en respectant la femme. » En tant que sculpteur, Léonard s’est illustré en renouvelant, en recréant, après Verrocchio, après Donatello, et c’est tout dire, la représentation monumentale du cheval.

À côté du peintre et du sculpteur, il y a chez le Vinci un poète et non des moindres. Poète, il l’est au premier chef : d’abord dans ses peintures, qui évoquent tout un monde d’impressions délicieuses ; en second lieu dans

certains de ses écrits en prose, notamment son *Traité de Peinture*, qui n'est connu que depuis peu dans son intégralité. Lorsqu'il consentait, pour un instant, à imposer silence aux facultés analytiques, si développées en lui, l'imagination se dégageait avec une liberté et une exubérance incomparables. À défaut de l'habileté professionnelle, qui dégénère trop facilement en routine, nous trouvons l'émotion, la fantaisie, la richesse ou l'originalité des images : qualités qui comptent bien, elles aussi, pour quelque chose. Si Léonard ignore les formules courantes, les mots piquants ou ailés, l'art de condenser, il agit par je ne sais quel charme immanent, par je ne sais quels élans de génie.



Léonard de Vinci et Andrea del Verrocchio,
Vierge à l'Enfant et anges, vers 1470.
Tempera sur panneau de bois, 96,5 x 70,5 cm.
National Gallery, Londres.



Vierge à l'Enfant (Vierge à l'œillet), vers 1470.
Huile sur bois, 62 x 47,5 cm. Alte Pinakotheck, Munich.

Au poète font pendants le moraliste et le penseur. Les maximes et aphorismes de Léonard forment un véritable trésor de la sagesse italienne à l'époque de la Renaissance. Ils offrent une douceur tout évangélique, une bonté et une sérénité infinies. Tantôt il recommande de fuir les études dont le résultat meurt avec nous ; tantôt il déclare que vouloir être riche en un jour, c'est s'exposer à être pendu dans l'année. L'éloquence de plusieurs autres pensées n'a d'égale que leur profondeur : « Où il y a le plus de sentiment, il y a aussi le plus de martyre... » « Les larmes viennent du cœur, non du cerveau. » C'est le physiologiste qui parle, mais quel penseur ne serait fier d'avoir trouvé cette admirable définition !

L’homme de science, à son tour, réclame tous nos hommages. Ce n’est plus un secret pour personne que Léonard a compté parmi les savants de premier ordre ; qu’il a inventé vingt lois, dont une seule a suffi depuis pour faire la gloire de ses successeurs. Que dis-je ! Il a créé la méthode même dont s’inspire la science moderne, et c’est à juste titre que son dernier historien, M. Séailles[1], a montré en lui le véritable précurseur de Bacon. Quelques hommes de génie, Archimède, Christophe Colomb, Copernic, Galilée, Harvey, Pascal, Newton, Lavoisier, Cuvier, ont attaché leur nom à des découvertes plus retentissantes. Mais en est-il un qui ait réuni cette universalité de dons innés, qui ait porté une curiosité si passionnée, une ardeur si pénétrante, dans l’étude des branches les plus variées ; qui ait eu ces éclairs de génie et cette intuition révélatrice des liens ignorés entre des faits susceptibles d’être ramenés à une vue d’ensemble ? L’on ne saurait trop déplorer l’espèce de pudeur ou d’horreur que lui inspirait l’imprimerie. Ses écrits livrés à la publicité eussent avancé de tout un siècle l’essor des sciences. Tandis qu’un gâcheur, tel que son ami Fra Luca Pacioli, se présente devant le public, tenant à la main plusieurs volumes en belles lettres moulées, Léonard, par timidité ou par orgueil, resta complètement inédit jusqu’à son dernier soupir.

Voilà, en rapides croquis, quelques-uns des traits qui ont fait de Léonard, à côté de Michel-Ange et de Raphaël, le souverain maître du sentiment, de la pensée, de la beauté.

Il est temps d’aborder, par le menu, l’analyse de tant de merveilles ; je dirais de tant de tours de force, si l’œuvre du Vinci n’était si saine, si normale, si profondément vivante. Commençons par étudier les origines et les débuts de ce charmeur.

Le peintre de *La Cène* et de *La Joconde*, le sculpteur de la statue équestre de François Sforza, le savant génial, est né, en 1452, sur la rive droite de l’Arno, dans le voisinage d’Empoli, entre Florence et Pise. La bourgade de Vinci, qui lui donna le jour, se trouve comme perdue dans les plis et replis dont se compose le Monte Albano. D’un côté, la plaine avec le fleuve, tantôt à sec, tantôt roulant bruyamment ses flots jaunâtres ; de l’autre, le paysage le plus accidenté, des monticules sans fin, parsemés de villas ; puis, de loin en loin, quelque massif plus imposant, dont la cime dénudée se couvre, au coucher du soleil, de reflets violacés.

La patrie de Léonard était bien alors telle que nous la voyons aujourd’hui : une nature sévère, plutôt que riante et exubérante ; un terrain rocailleux

bordé de murs interminables, par-dessus lesquels, dans le voisinage des maisons, s'échappent quelques branches de rosiers ; comme noyau de la végétation, des vignes et des oliviers. De distance en distance, une villa, une ferme ; de loin, l'édifice paraît riant, avec ses murs jaunes et ses volets verts ; mais si vous pénétrez à l'intérieur, vous ne trouverez que nudité et pauvreté ; des parois recouvertes d'une simple couche de crépi ; du béton ou des briques en guise de plancher ; peu de meubles et des plus modestes ; ni tapis, ni tentures ; rien qui éveille l'idée du confort, pour ne pas dire du luxe ; nulle précaution enfin contre le froid, qui est fort vif dans ces parages pendant les longs mois d'hiver.

Sur ces hauteurs s'est développée une race sobre, laborieuse, alerte, également éloignée de la nonchalance romaine, du mysticisme ombrien, ou de la névrose napolitaine. Les agriculteurs y forment l'immense majorité ; les rares artisans que l'on y rencontre ne travaillent que pour la consommation locale. Quant aux esprits plus ambitieux, l'horizon étant trop borné autour de leur clocher, c'est à Florence, à Pise ou à Sienne qu'ils vont chercher fortune.

Certains biographes modernes nous parlent du château dans lequel Léonard aperçut pour la première fois la lumière du jour ; ils évoquent, par surcroît, le précepteur attaché à la famille, la bibliothèque dans laquelle l'enfant trouva un premier aliment à sa curiosité ; que sais-je encore ? C'est là de la légende, proclamons-le bien haut, non de l'histoire. Il existait bien un château à Vinci, mais c'était un château fort, une citadelle, occupé par les Florentins. Quant aux parents de Léonard, ils n'occupaient qu'une maison, fort modeste à coup sûr, et encore ne sait-on pas au juste si cette maison se trouvait au bourg même de Vinci ou, un peu plus loin, dans le village d'Anchiano. La domesticité, à son tour, ne comprenait qu'une *fante*, c'est-à-dire une servante, aux gages de huit florins par an.

Si jamais famille demeura étrangère à la culture des arts, ce fut bien celle de Léonard. Sur cinq de ses ascendants, du côté paternel, quatre avaient rempli les fonctions de notaire, et ces honorables officiers ministériels en avaient gardé le préfixe de « ser », correspondant à notre mot « maître » : c'étaient le père de l'artiste, son bisaïeul, son trisaïeul et le père de celui-ci. Ne nous étonnons pas de voir cet esprit indépendant par excellence se développer dans une étude encombrée de poudreux dossiers. Les notaires italiens ne ressemblaient guère aux tabellions traduits sur la scène par les dramaturges modernes : au XIIIe siècle, Brunetto Latini, le maître de Dante,

manquait au premier chef de la gravité pédantesque que nous sommes habitués à prêter à ses confrères. Au siècle suivant, un autre notaire, ser Lappo Mazzei de Prato, se fit connaître par ses lettres écrites dans le plus pur idiome toscan et riches en traits piquants sur les mœurs de ses contemporains. Au XVe siècle enfin, le notaire de Nantiporta rédigea une chronique de la cour romaine, parfois peu édifiante. Rappelons que Brunelleschi et Masaccio eurent aussi pour pères des notaires.

Un point capital dans la recherche des origines de Léonard et de ses attaches de famille, c'est le caprice du sort qui fit naître cette organisation artiste entre toutes dans le milieu le plus bourgeois, de l'union d'un notaire et d'une paysanne.

L'on a beau jeu, lorsqu'il s'agit de Raphaël, par exemple, pour parler de sélection de race, de prédispositions héréditaires, d'entraînement par l'éducation. La vérité est que, vis-à-vis de l'immense majorité des autres artistes célèbres, les aptitudes ou la spécialisation des parents ne comptent pour rien, et que la vocation personnelle, ce don mystérieux, est tout. Ô vanité des théories de Darwin et de Lombroso, quel défi l'apparition des talents ou des génies ne vous jette-t-elle pas sans relâche ! De même que rien, dans la profession des ancêtres de Léonard, ne semblait devoir développer une vocation d'artiste, de même les neveux et petits-neveux du grand homme redevinrent de simples cultivateurs. Voilà comme la nature se joue de nos raisonnements ! À supposer que les disciples de Darwin pratiquassent sur l'espèce humaine le système des croisements, il y aurait toutes sortes de chances pour que les produits ainsi obtenus fussent des monstres plutôt que des hommes supérieurs.

Du moins, si les parents de Léonard ne furent pour rien dans la genèse de son génie, ils lui infusèrent une santé robuste, un sang généreux. Le jeune Léonard connut encore son grand-père paternel, Antonio di ser Piero, âgé de quatre-vingt-cinq ans à l'époque où l'enfant en comptait cinq ; il connut également sa grand-mère, de vingt et un ans plus jeune que son mari. Nous manquons de détails sur ces deux personnages, et j'avoue que je ne tenterai pas le plus léger effort pour percer l'obscurité qui les entoure. Mais je serais inexcusable si je ne m'appliquais pas, et de toutes mes forces, à démêler ne fût-ce que quelques traits du caractère de leur fils, le père de Léonard.

Ser Piero, maître Pierre, comptait vingt-deux ou vingt-trois ans au moment de la naissance de Léonard. Ce fut, les documents le proclament malgré leur apparente sécheresse, un homme actif, intelligent, entreprenant,

le véritable artisan de la fortune des siens. Parti de quasiment rien, il augmenta rapidement sa clientèle, acquit immeubles sur immeubles ; bref, de pauvre notaire de village, devint un personnage riche et honoré. En 1498 notamment, nous le trouvons propriétaire de plusieurs maisons et de nombreux domaines plus ou moins considérables. À en juger par la brillante impulsion qu'il sut donner à ses affaires, à en juger aussi par ses quatre mariages, précédés d'une liaison irrégulière, non moins que par sa nombreuse progéniture, c'était certainement une nature vivante et exubérante, une de ces figures de patriarche peintes avec tant de verve par Benozzo Gozzoli sur les murs du Campo Santo de Pise.



Andrea Mantegna,
Le Baptême du Christ, vers 1500-1505.
Tempera sur toile, 228 x 175 cm.
Église Sant'Andrea, Mantoue.



Léonard de Vinci et Andrea del Verrocchio,
Baptême du Christ (détail), 1470-1476.
Huile et tempera sur bois, 177 x 151 cm.
Galleria degli Uffizi, Florence.



Atelier d’Andrea del Verrocchio,
Étude pour l’Ange du Baptême du Christ, vers 1470.
Pointe métallique et ocre, 23 x 17 cm.
Biblioteca Reale, Turin.

Ser Piero se lia tout jeune avec celle qui, sans devenir sa femme, devait être la mère de son fils aîné. C’était une certaine Catherine, probablement une simple paysanne, du bourg de Vinci ou des environs. (Un auteur anonyme du XVI[e] siècle affirme toutefois que Léonard était « *per madre nato di bon sangue* ».) La liaison dura peu : ser Piero se maria l’année même de la naissance de Léonard, tandis que Catherine, de son côté, épousa un de ses compatriotes, répondant au nom peu euphonique de Chartabrigha ou Accattabrigha di Piero del Vaccha, probablement lui aussi un paysan

(qu'entreprendre à Vinci si ce n'est cultiver la terre !). Contrairement aux habitudes modernes et au code civil, ce fut le père qui se chargea de l'enfant.

Au début, la situation de Léonard fut relativement enviable ; ses deux premières belles-mères n'eurent point d'enfants, et cette circonstance, dont on n'a pas tenu compte jusqu'ici, explique comment elles adoptèrent en quelque sorte le petit intrus : il ne portait pas ombrage à leur propre progéniture. Léonard comptait déjà vingt-trois ans que son père, qui regagna si bien le temps perdu, attendait toujours un rejeton légitime. Mais du jour, au contraire, où l'adolescent vit arriver le premier frère, c'en fut fait de son bonheur et de sa tranquillité sous le toit paternel. Il comprit qu'il n'avait plus qu'à chercher fortune au dehors, et il ne se le fit pas dire deux fois. À partir de ce moment aussi, son nom, dans les pièces officielles, disparaît de la liste des membres de la famille.

Léonard parle plusieurs fois de ses parents, notamment de son père, qu'il désigne par son prénom de maître Pierre, « ser Piero », mais sans ajouter le moindre mot qui puisse nous faire juger de ses sentiments à leur égard. On pourrait être tenté de le taxer de sécheresse de cœur, si une telle absence d'émotion n'était bien dans le caractère de l'époque : parents et enfants s'évertuaient à comprimer leurs sentiments ; ils se gardaient surtout avec soin du sentimentalisme. Aucune époque ne témoigna plus de répulsion pour tout pathétique et tout pathos. À peine si, de loin en loin, par exemple dans les lettres, les admirables lettres, d'une patricienne florentine, Alessandra Strozzi, la mère du fameux banquier, éclatent quelques cris partis du cœur.

N'importe, l'impassibilité de Léonard passe toute mesure et constitue un véritable phénomène psychologique. Le maître enregistre, sans un mot de regret, de colère, d'émotion, les larcins de son élève, la chute de son protecteur, Ludovic le More, tout comme la mort de son père. Et cependant, nous savons pertinemment quels trésors de bonté, d'affection, se cachaient en lui. Il poussait jusqu'à la faiblesse la condescendance pour ses serviteurs, se pliait à leurs caprices, les soignait pendant leurs maladies, dotait leurs sœurs.

Finissons-en tout de suite avec l'histoire des rapports entre Léonard et sa famille naturelle, qui fut si loin d'être pour lui une famille d'adoption. Ser Piero da Vinci mourut le 9 juillet 1504, à l'âge de soixante-dix-sept ans (et non de quatre-vingts, comme le rapporte Léonard, qui mentionne sa mort en

termes d’un laconisme extrême). Parmi ses quatre femmes, la dernière seule, Lucrezia, qui vivait encore en 1520, est mentionnée avec éloges par un poète ami de Léonard, Bellincioni. Quant à ses neuf fils et à ses deux filles, tous issus de ses deux derniers mariages, ils semblent avoir été pour leur frère consanguin des adversaires plutôt que des amis. Après la mort de leur oncle notamment, vers 1507, ils provoquèrent des difficultés d’intérêt. Francesco da Vinci avait, par son testament du 12 août 1504, laissé quelques lopins de terre à Léonard : de là un procès. Un rapprochement se produisit cependant plus tard. En 1513, pendant le séjour de Léonard à Rome, une de ses belles-sœurs chargea son mari de la rappeler au souvenir de l’artiste, alors au comble de la gloire. Dans son testament, Léonard laissa également à ses frères un témoignage d’affection : il leur légua les quatre cents florins qu’il avait déposés à l’hospice de Sainte-Marie-Nouvelle, à Florence. Enfin, son disciple bien-aimé, Melzi, dans la lettre qu’il leur adressa pour leur annoncer la mort du maître, les informe que celui-ci leur a légué son petit domaine de Fiesole (le testament, toutefois, est muet sur ce point). Ajoutons qu’un des ouvrages de jeunesse de Léonard, le carton représentant *Adam et Ève*, resta en possession de l’un de ses parents (Vasari, dit son oncle) qui en fit don plus tard à Octavien de Médicis.

Aucun autre membre de la famille des Vinci n’a marqué dans l’histoire, à l’exception d’un neveu de Léonard, Pierino, sculpteur habile, mort à Pise vers le milieu du XVIe siècle, âgé de trente-trois ans seulement. Le seul trait dont les Vinci aient hérité de leur auteur commun, c’est, semble-t-il, une vitalité rare. En effet, la postérité de ser Piero s’est perpétuée jusqu’à nos jours. En 1869, un chercheur heureux, M. Uzielli, découvrit près de Montespertoli, dans un endroit appelé Bottinaccio, un paysan nommé Thomas Vinci. Vérification faite, ce brave homme, détenteur des papiers de la famille, et qui, comme son ancêtre ser Piero, compte une nombreuse progéniture, s’est trouvé être un descendant de l’un des frères de Léonard, Dominique. Par un souvenir touchant, il a donné à son fils aîné le glorieux prénom de Léonard.

Rien n’égale la force de résistance des familles italiennes. Celle de Michel-Ange existe encore, tout comme celle de Léonard. Mais combien déchue ! Lorsqu’en 1875, à l’occasion des fêtes du centenaire, on rechercha quels étaient les héritiers du nom de Buonarroti, il se trouva que le chef, le comte Buonarroti, avait été condamné aux galères pour crime de faux,

qu’un autre Buonarroti était cocher de fiacre à Sienne, et le dernier, enfin, simple soldat.

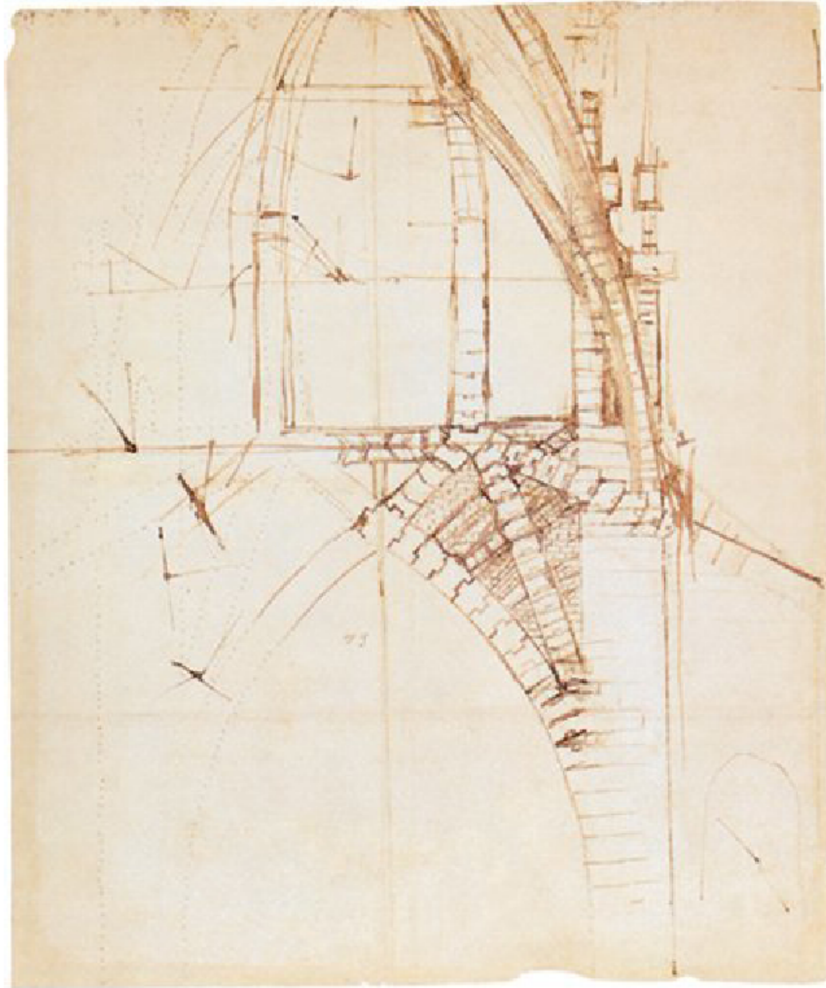
Espérons qu’en l’honneur de son glorieux aïeul, on l’aura depuis promu général ! Si les arrière-petits-neveux de Léonard de Vinci n’occupent pas une position brillante, du moins aucune tare n’entache-t-elle leur honorabilité.

Après avoir fait connaissance avec la famille de Léonard de Vinci, le moment est venu d’analyser les dispositions de l’enfant de génie, de cette nature si splendidement douée, de ce cavalier accompli, de ce Protée, de cet Hermès ou de ce Prométhée, surnoms qui reviennent à tout instant sous la plume des contemporains émerveillés (Lomazzo, *Trattato della Pittura*). « On voit la Providence, s’écrie l’un d’eux, faire pleuvoir les dons les plus précieux sur de certains hommes, souvent avec régularité, parfois avec profusion ; on la voit réunir sans mesure en un même être la beauté, la grâce, le talent, et porter chacune de ces qualités à une telle perfection que, de quelque côté que se tourne ce privilégié, chacune de ses actions est tellement divine que, distançant tous les autres hommes, ses qualités apparaissent, ce qu’elles sont en réalité, comme accordées par Dieu et non acquises par l’industrie humaine.

C’est ce que l’on a pu voir dans Léonard de Vinci, qui réunissait, à une beauté physique au-dessus de tout éloge, une grâce infinie dans tous ses actes ; quant à son talent, il était tel que, n’importe quelle difficulté se présentant à son esprit, il la résolvait sans effort. Chez lui, la dextérité s’alliait à une force très grande ; chez lui, l’esprit et le courage avaient quelque chose de royal et de magnanime. Enfin, sa réputation grandit tellement, que, répandue partout de son vivant, elle s’étendit encore davantage après sa mort. » L’historien de l’art italien, messire Georges Vasari, à qui nous devons cette éloquente évocation, termine par une expression, intraduisible, pour peindre la majesté de la figure : « *Lo splendor dell’aria sua, che bellissimo era, rissereneva ogni animo mesto.* » (Il avait si grand air que rien qu’à le voir la tristesse disparaissait.)



Léonard de Vinci et Andrea del Verrocchio,
Baptême du Christ, 1470-1476.
Huile et tempera sur bois, 177 x 151 cm.
Galleria degli Uffizi, Florence.



Projet pour la coupole, cathédrale de Milan,
vers 1450-1500. Biblioteca Ambrosiana, Milan.

Léonard tenait de la nature une force peu commune : il tordait un battant de cloche ou un fer à cheval comme si c'était du plomb. Une sorte d'infirmité cependant se mêlait à ces aptitudes extraordinaires : il était gaucher ; ses biographes l'affirment formellement. Dans sa vieillesse, la paralysie finit même par lui faire perdre complètement l'usage de la main droite.

Déjà la Renaissance avait compté une de ces organisations exceptionnelles, alliant aux plus rares aptitudes de l'esprit tous les dons du corps, la beauté, l'adresse, la force. À la fois mathématicien, poète, musicien, philosophe, architecte, sculpteur, disciple fervent des anciens et

novateur hardi, Léon-Baptiste Alberti, le grand penseur et le grand artiste florentin, excellait dans tous les exercices physiques. Les chevaux les plus sauvages tremblaient devant lui ; il savait sauter à pieds joints par-dessus les épaules d'un adulte ; dans la cathédrale de Florence, il lançait en l'air une pièce de monnaie avec une telle force qu'on l'entendait résonner contre la voûte du gigantesque édifice. Le temple de Saint-François à Rimini, le palais Rucellai à Florence, l'invention de la chambre claire, les plus anciens vers libres faits dans la langue italienne, la réorganisation du théâtre italien, les traités de la peinture, de la sculpture et tant d'autres œuvres supérieures, tels sont les titres qui recommandent Alberti à l'admiration, à la gratitude de la postérité. Mais la Renaissance, en approchant de la maturité, devait donner à un autre enfant de Florence encore plus de puissance, encore plus d'envergure. Comparé à Léonard, combien Alberti ne paraît-il pas plus compassé, plus étroit, plus timoré, plus archaïque, en un mot !

Ces facultés de l'esprit ne nuisaient en rien aux qualités du cœur. À l'égal de Raphaël d'Urbin, Léonard se distinguait par une bonté infinie ; tout comme lui, il témoignait de l'intérêt et prodiguait de l'affection jusqu'aux êtres privés d'intelligence. Il avait, raconte Vasari, tant de séduction dans ses manières et dans sa conversation qu'il gagnait tous les cœurs. Aussi, ne possédant en quelque sorte rien en propre, et travaillant peu, il trouvait moyen d'avoir toujours des domestiques ainsi que des chevaux. Il aimait beaucoup ceux-ci, comme, en thèse générale, toutes les autres sortes d'animaux ; les élevait et les dressait avec autant d'amour que de patience. Souvent, en passant par les endroits où l'on vendait des oiseaux, il les achetait et, les retirant lui-même de leur cage, leur rendait la liberté. Un de ses contemporains, Andrea Corsali, écrivait en 1515 à Julien de Médicis, du fond de l'Inde, que, pas plus que « il nostro Leonardo da Vinci », les habitants de ces régions ne permettaient de faire du mal à un être animé[2]. Ce besoin d'affection, cette libéralité, cette habitude de considérer ses élèves comme sa famille, autant de traits qui rapprochent Léonard de Raphaël, autant de traits qui les différencient de Michel-Ange, l'artiste misanthrope, solitaire ennemi des fêtes et des plaisirs. Au point de vue de la conduite d'une carrière, Raphaël, au contraire, se rapproche de Michel-Ange bien plus que de Léonard. Celui-ci représente l'insouciance, le laisser-aller : Raphaël, au contraire, prépare avec un soin extrême son avenir ; à la fois laborieux et habile, il s'occupe de bonne heure à jeter les bases de sa

fortune ; tandis que Léonard vit au jour le jour, et subordonne sa vie aux exigences de la science.

Dès le début, l'enfant, et sur ce point nous n'hésiterons pas à ajouter foi au témoignage de Vasari, montra une envie démesurée, parfois même désordonnée, de tout apprendre ; il aurait fait les plus grands progrès, n'eût été l'instabilité de son humeur : il commençait avec ardeur à étudier une science après l'autre, allait du premier bond au cœur des questions, mais abandonnait avec la même facilité le travail commencé. Dans le peu de mois qu'il consacra à l'arithmétique, ou plutôt aux mathématiques, il y conquit une telle supériorité qu'à tout instant il confondait son maître, le mettait à quia. La musique ne l'attira pas moins, il excella surtout dans le maniement du luth ; cet instrument lui servit plus tard pour accompagner les chants qu'il improvisait. Bref, comme un autre Faust, il voulut parcourir le vaste cycle des connaissances humaines, et, non content de s'être assimilé les inventions acquises par ses contemporains, s'attaquer directement à la nature pour reculer encore le champ de la science.

Nous venons d'indiquer les rares aptitudes de l'enfant de génie, la variété de ses goûts et de ses connaissances ; après l'avoir montré excellant dans tous les exercices du corps, dans toutes les luttes de l'esprit, il est temps d'envisager l'usage qu'il fit de dons si extraordinaires. De bonne heure, une faculté maîtresse s'accentua chez lui, malgré son universalité précoce : je veux dire une vocation puissante, irrésistible, pour les arts du dessin. En étudiant ses premières productions originales, nous découvrons que, bien plus que Raphaël, Léonard a été un prodige. Les recherches les plus récentes ont montré combien le développement de l'artiste d'Urbin fut lent, pénible, par quel dur labeur il passa avant de s'affranchir. Chez Léonard, rien de pareil. Dès le premier jour, il s'affirme avec une autorité et une originalité admirables. Non qu'il eût le travail facile : personne ne produisait avec plus de lenteur. Mais sa vision était tellement personnelle qu'au lieu d'être l'élève de ses maîtres, il devint leur initiateur.

Le père de Léonard semble avoir résidé plus souvent à Florence qu'à Vinci, et c'est dans la capitale de la Toscane, à coup sûr, non dans l'obscure bourgade des environs d'Empoli, que se développèrent les brillantes dispositions de son fils. On a réussi en ces derniers temps à déterminer l'emplacement de la maison des Vinci : elle était située sur la place San Firenze, exactement à l'endroit où s'élève aujourd'hui le palais Gondi, et disparut vers la fin du XVe siècle.

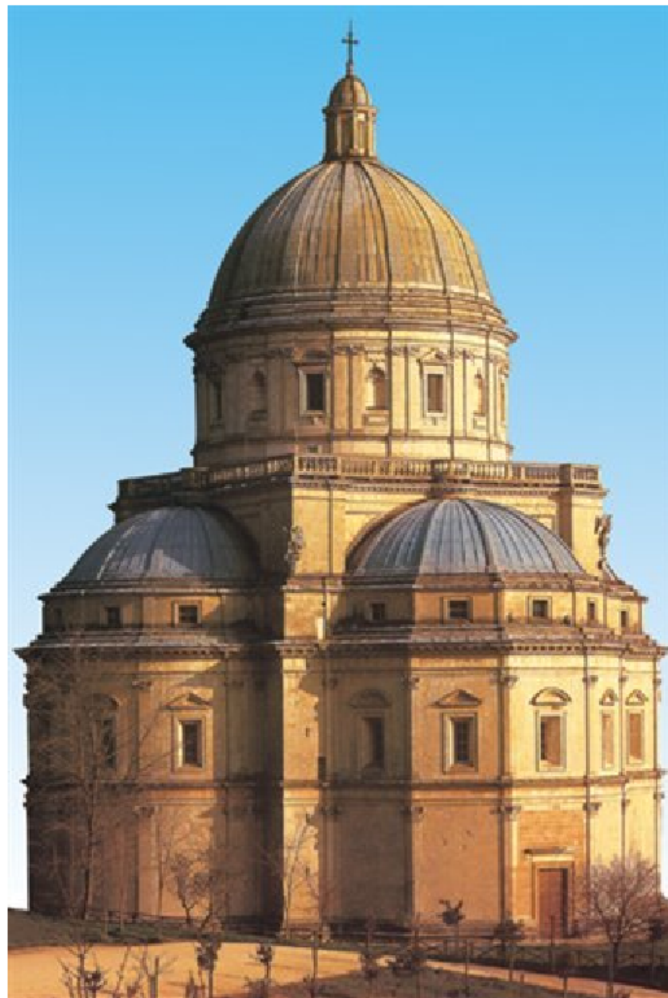
Quelle fut Florence pendant cette période d'affaissement politique, de prospérité industrielle et commerciale, de surexcitation littéraire, scientifique, artistique, je n'essaierai pas de le montrer ici. Parmi mes lecteurs d'aujourd'hui, plusieurs, peut-être, n'ont pas oublié des publications plus anciennes, notamment *Les Précurseurs de la Renaissance*, où j'ai tracé un tableau, que je crois assez complet, de la vie intellectuelle sur les bords de l'Arno au temps de Laurent le Magnifique.

Vers l'époque à laquelle les Vinci se fixèrent à Florence, l'École florentine était parvenue à cette crise climatérique où il faut soit abdiquer, soit se renouveler. La révolution inaugurée par Brunelleschi, Donatello et Masaccio, avait donné tout ce qu'elle était capable de donner ; aussi voyons-nous leurs successeurs du dernier tiers du XV[e] siècle flotter entre l'imitation et le maniérisme, impuissants qu'ils étaient à féconder un héritage désormais usé. Dans l'architecture, quel que fût le talent des Sangallo, le sceptre ne tarda pas à passer dans les mains de l'Urbinate Bramante, puis dans celles des représentants de la Haute Italie : Vignole, qui est né près de Modène ; Serlio, qui a pour patrie Bologne ; Palladio, le plus célèbre des enfants de Vicence. Dans la sculpture, après Verrocchio et Pollajuolo, un seul Florentin fera encore figure ; il est vrai qu'il s'appelle Michel-Ange ; mais autour de lui quelle médiocrité, et comme on sent bien qu'ici le dernier mot est sur le point d'être dit !

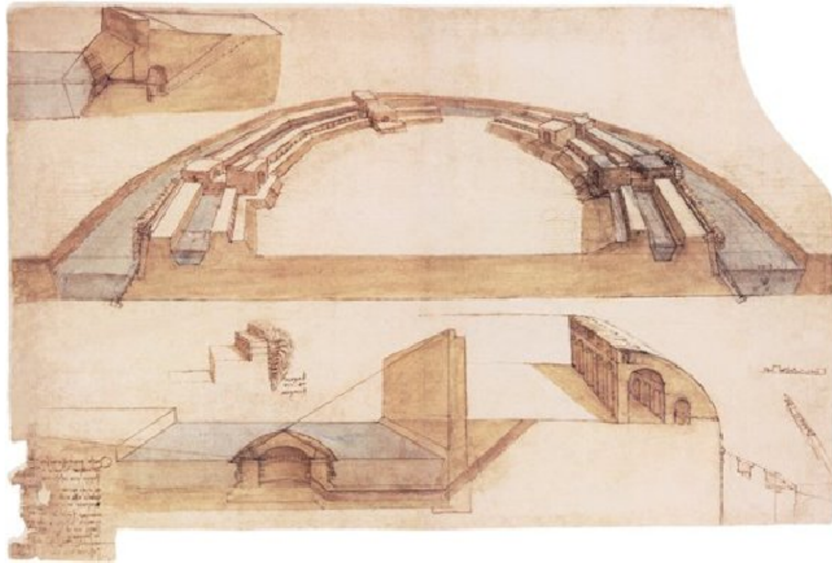
Comme à toutes les époques où l'inspiration faiblit, il régnait alors de par les ateliers florentins un esprit de discussion, de critique à outrance, propre avant tout à décourager et à énerver. Ne pouvant plus produire des œuvres simples et fortes, comme les glorieux maîtres de la première moitié du siècle, les Masaccio, les Fra Angelico, les Piero della Francesca, voire les Andrea del Castagno, chaque peintre cherchait à faire du nouveau, de l'extraordinaire, de la *terribilità* c'est le mot par lequel Vasari désigne cette préoccupation ; par là il se mettait au-dessus de la critique.

Rien de plus maniéré que ces peintures florentines de la fin du XV[e] siècle ; on donnerait volontiers toute la science d'un Pollajuolo pour un peu d'inspiration. En matière de beauté féminine, l'idéal était un type souffreteux, morbide, des visages pâles et amaigris, aux paupières alourdies, aux regards voilés, au sourire attristé ; s'ils séduisent malgré l'incorrection des lignes, c'est qu'ils reflètent un dernier rayon de la poésie mystique du Moyen Âge. Cet idéal, également éloigné des figures robustes et presque viriles de Masaccio, de Piero della Francesca, d'Andrea del

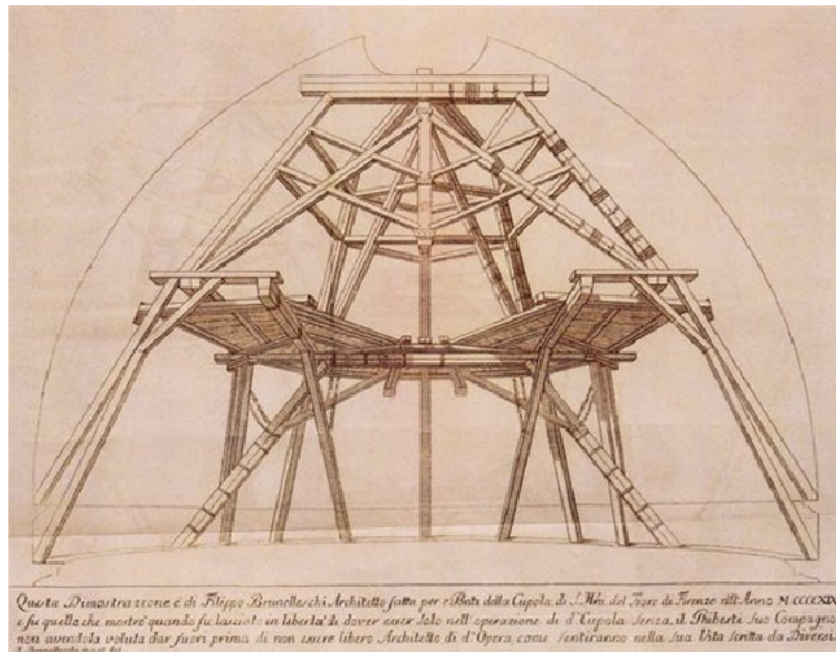
Castagno, et de la distinction sévère, mais sèche, de celles de Ghirlandajo, fut poursuivi en premier lieu par Fra Filippo Lippi, imité en cela par son fils Filippino, et par Botticelli. C'était le maniérisme sous une de ses formes les plus dangereuses.



Anonyme, *Santa Maria della Consolazione*, 1508.
D’après un projet de Bramante. Todi.



Étude pour un dispositif fortifié de plan carré, vers 1500-1505.
Plume et encre, 23 x 30 cm. Biblioteca Ambrosiana, Milan.



Battista Nelli, *Échafaudage intérieur du dôme de la cathédrale Santa Maria del Fiore*, XVIII[e] siècle. Florence.

Mais écoutons Léonard lui-même : avec quelle netteté ne définit-il pas le rôle de Giotto, puis celui de Masaccio, dont il s’essaya probablement à copier les fresques, comme le faisait alors toute la jeunesse florentine : « Giotto de Florence parut ; il était né dans les montagnes solitaires, habitées seulement par des chèvres et autres animaux semblables ; poussé par la nature vers l’art, il commença de dessiner sur les pierres les attitudes des chèvres confiées à sa garde ; il fit ainsi pour tous les autres animaux de la contrée ; par ses études assidues, il distança non seulement les maîtres de son temps, mais tous ceux de beaucoup de siècles antérieurs. (Notons en passant que le témoignage de Léonard vient confirmer sur ce point le récit si touchant, parfois révoqué en doute, que Ghiberti et Vasari nous ont fait des débuts du jeune Giotto.)

Après Giotto, l’art retomba, parce que tous imitèrent les peintures toutes faites, et ainsi de siècle en siècle il alla déclinant, jusqu’à ce que Thomas de Florence, surnommé Masaccio, montrât par des ouvrages parfaits que ceux qui prennent pour guide autre chose que la nature, la maîtresse par excellence, se consument en efforts stériles. »

D’après une légende qui a pour elle toutes les apparences de la vérité, ser Piero da Vinci, frappé des dispositions de son fils, porta quelques-unes de ses esquisses à son ami Verrocchio et le pria de lui en dire son avis. L’impression, affirme-t-on, fut excellente, et Verrocchio n’hésita pas à se charger de l’instruction de l’adolescent.

Si nous admettons que celui-ci comptât alors une quinzaine d’années, nous aurons pour nous la vraisemblance, à défaut de la certitude. La plupart des artistes de la Renaissance, comme je l’ai montré ailleurs, ne se distinguaient-ils point par leur précocité ! Andrea del Sarto fut mis en apprentissage à sept ans ; le Pérugin, à neuf ; Fra Bartolommeo à dix ; Michel-Ange sculptait à quinze ans le masque de satyre qui attira sur lui l’attention de Laurent le Magnifique ; enfin Mantegna peignit à dix-sept ans son premier chef-d’œuvre, la Vierge de l’église Sainte-Sophie, à Padoue.

Autres temps, autres mœurs ! Aujourd’hui, à trente ans, on passe pour un jeune et brillant artiste, plein d’avenir. Il y a quatre siècles, beaucoup de grands artistes avaient, à cet âge, donné leur mesure. L’apprentissage proprement dit, qui faisait entrer l’élève dans la famille du maître, exigeait deux, quatre, six ans, selon l’âge de l’apprenti ; il avait pour complément le compagnonnage, dont la durée variait également et pendant lequel le maître accordait une rémunération plus ou moins élevée (Lorenzo di Credi, le condisciple de Léonard, recevait douze florins par an, environ quatre-vingt-dix euros). La maîtrise, enfin, couronnait cette longue et forte initiation[3].

Avant d’étudier les rapports entre Léonard de Vinci et Verrocchio, essayons de définir le caractère et les talents de celui-ci. Andrea Verrocchio (né en 1435) ne comptait que dix-sept ans de plus que son élève, avance qui peut paraître relativement faible vis-à-vis d’un génie aussi précoce que Léonard. Ajoutez que le vaillant sculpteur florentin s’était développé avec une lenteur extrême. Longtemps, il avait été absorbé par l’orfèvrerie et par des travaux d’ordre secondaire. Malgré son goût croissant pour la grande statuaire, il accepta, jusque dans ses dernières années, de ces ouvrages décoratifs qui faisaient les délices de ses contemporains, les Majano, les Civitali, les Ferrucci. Un document de 1488 nous apprend que, jusqu’à la veille de sa mort, il s’occupait de sculpter une fontaine de marbre pour le roi Mathias Corvin. Par là il est bien encore du *quattrocento*. Voici quelques dates pour fixer la chronologie de l’œuvre du maître.

En 1468-1469, nous le trouvons occupé à l’exécution d’un candélabre de bronze pour le Palais-Vieux. En 1472, il cisèle le sarcophage de bronze de

Jean et de Pierre de Médicis, dans la sacristie de l’église Saint-Laurent. En 1474, il commence le mausolée du cardinal Forteguerra, à la cathédrale de Pistoja. En 1476, la statue de bronze de *David*, au musée national, le met enfin en lumière. Puis viennent, en 1477, le petit bas-relief de la *Décollation de saint Jean-Baptiste*, destiné à l’autel d’argent du Baptistère ; entre 1476 et 1483, *L’Incrédulité de saint Thomas ;* finalement, vers le crépuscule de cette trop courte carrière (Verrocchio mourut en 1488, âgé de cinquante-trois ans seulement), la statue équestre du Colleone, son chef-d’œuvre, restée inachevée.

Pour donner l’essor à cette intelligence un peu confuse, un peu lente, il n’aurait fallu rien moins, c’est le biographe Vasari qui nous l’affirme, que la vue des chefs-d’œuvre antiques réunis à Rome. J’incline, pour ma part, à attribuer l’évolution de Verrocchio à l’influence de Léonard, ce disciple, si rapidement devenu le maître de son maître : de là, les germes de beauté qui, clairsemés à l’origine, dans l’œuvre de Verrocchio, parvinrent plus tard à leur maturité dans le superbe groupe de *L’Incrédulité de saint Thomas*, ainsi que dans les *Anges* du monument de Forteguerra, pour aboutir à la mâle fierté, à la grande allure du *Colleone*.

Comparé au rôle de Michel-Ange, celui de Verrocchio, le dernier grand sculpteur florentin du XVe siècle, peut manquer d’éclat ; il ne manqua pas, à coup sûr, d’utilité. Verrocchio fut avant tout un chercheur, sinon un trouveur ; organisation essentiellement incomplète, mais esprit très suggestif, il sema plus qu’il ne récolta, et forma plus d’élèves qu’il ne produisit de chefs-d’œuvre. La révolution qu’il poursuivit, avec le concours de Léonard, était grosse de conséquences : elle ne tendait à rien moins qu’à la substitution de l’élément pittoresque, souple, ondoyant et vivant, aux formules plastiques et décoratives, parfois un peu trop faciles, de ses devanciers. Rien de moins arrêté d’ordinaire que ses contours ; la ligne générale ne se dégage que péniblement ; il ignore surtout l’art de marier une statue ou un bas-relief à l’architecture qui doit l’encadrer, comme le prouve surabondamment son *Enfant au dauphin*, avec son attitude guindée, invraisemblable et pourtant délicieux. C’est le maître aux physionomies chiffonnées, aux draperies fouillées et tourmentées ; à cet égard, personne ne s’est moins inspiré de l’Antiquité, soit que l’on considère la netteté de la conception, soit que l’on s’attache à la distinction ou à la plénitude des formes. Mais il apporte une sincérité extraordinaire dans son travail ; il sait faire courir un frisson de vie à travers ses membres si grêles, rendre la moiteur de la peau, obtenir avec

ses draperies aux mille plis des effets saisissants de clair-obscur, donner de la couleur aux motifs en apparence les plus simples. Cette réaction contre la froideur des deux maîtres toscans alors le plus en vogue, Mino de Fiesole et Matteo Civitale de Lucques, était nécessaire ; peut-être Verrocchio dépassa-t-il le but.

Son type de prédilection, c'est une beauté souffreteuse et qui n'est pas exempte de mièvrerie. Les Florentines de Ghirlandajo sont fières et impassibles ; celles de Botticelli séduisent à force de naïveté et de tendresse : les siennes sont rêveuses, mélancoliques. Même chez les hommes, prenez son *Saint Thomas*, on trouve un sourire attristé et désillusionné, le sourire léonardesque.

Ce qu'il y a de féminin, on pourrait dire d'efféminé, dans la manière de Léonard, la délicatesse, la morbidesse, la suavité, se retrouve donc, quoique souvent à l'état de germe, chez Andrea Verrocchio.

En résumé, Verrocchio est le plasticien foncièrement amoureux de la forme, se plaisant à la creuser, à l'affiner ; plutôt que le tempérament littéraire, à la Donatello et à la Mantegna, ces maîtres qui, pour exprimer les passions qui les agitent, pour réaliser leur idéal, ont besoin d'un vaste théâtre, d'acteurs nombreux, de sujets dramatiques. Nulle mise en scène, nulle recherche des effets idéographiques, pas plus chez Verrocchio que chez Léonard. Le motif le plus simple, un enfant jouant avec un dauphin, une femme tenant une fleur, leur suffit pour y condenser toute leur science, toute leur poésie.

Un critique a parlé de la sympathie préétablie entre Verrocchio et Léonard. « Chez aucun des deux, affirme Rio, l'éloquent et intolérant auteur de l'*Art chrétien*, l'harmonie n'exclut la force ; même admiration pour les chefs-d'œuvre de l'Antiquité grecque et romaine, même prédominance des qualités plastiques, même passion pour le fini des détails dans les grandes comme dans les petites compositions, même importance attachée à la perspective et à la géométrie dans leurs rapports avec la peinture, même goût prononcé pour la musique, même penchant à laisser un ouvrage inachevé pour en commencer un autre, et, ce qui est encore plus frappant, même prédilection pour le cheval de bataille, pour le cheval monumental et pour les études qui s'y rapportent. » Mais ces points de contact ne sont-ils pas plutôt dus au hasard qu'à la parenté intellectuelle des deux tempéraments, et plus d'un des arguments invoqués par Rio ne pourrait-il pas être retourné contre lui ? Verrocchio est avant tout un esprit limité et un

caractère bourgeois : Léonard, au contraire, personnifie la curiosité inassouvie, les goûts de grand seigneur, la grâce et l'élégance innées. L'un s'élève laborieusement à un idéal supérieur ; l'autre, en venant au monde, a apporté cet idéal avec lui. Nous verrons, dans un instant, comment Léonard se comporta vis-à-vis des enseignements de son maître. Bornons-nous, pour le quart d'heure, à constater que jamais artiste ne se révolta plus ouvertement contre tout travail suivi et méthodique.



Michel-Ange et Giacomo della Porta,
Saint-Pierre, tambour, coupole et lanterne, vue nord-ouest, 1546-1590. Vatican, Rome.



Études d'églises à plan centré, 1485-1490.
Plume et encre, 23,3 x 16,2 cm.
Bibliothèque de l'Institut de France, Paris.

Aux côtés du maître, essentiellement suggestif, Léonard rencontra plusieurs condisciples qui, sans égaler sa gloire, conquirent un rang brillant parmi les peintres. Le principal d'entre eux fut le Pérugin.

Né en 1446, par conséquent de six ans plus âgé que Léonard, le jeune artiste ombrien avait traversé les plus dures épreuves avant de parvenir à la notoriété, peut-être même avant de réussir à fixer l'attention d'un maître aussi réputé que Verrocchio. De longs mois durant, nous raconte Vasari, il n'eut pour lit qu'un méchant coffre de bois ; des nuits entières, il se vit réduit à veiller pour gagner sa subsistance. Quand se plaça-t-il sous la

discipline de Verrocchio ? On l’ignore. On ne sait pas davantage quand il se sépara de lui. N’est-on pas allé jusqu’à révoquer en doute les rapports entre les deux artistes ! En effet, Verrocchio ne cultivait qu’accidentellement la peinture, et n’y brilla point, tant s’en faut ; par état, on l’a vu, il était orfèvre ; il devint sculpteur à force de volonté. Le Pérugin, au contraire, différent en cela de la plupart des artistes véritablement universels et encyclopédiques de son temps, n’était que peintre, rien de plus : qu’aurait-il été apprendre chez un maître à qui la pratique de cet art était à peu près étrangère ? En outre, si l’on s’attache aux analogies entre les productions de Verrocchio et celles de ses deux élèves incontestés, Léonard de Vinci et Lorenzo di Credi, puis aux traces de parenté que les productions des deux derniers offrent entre elles, on sera forcé de reconnaître que la manière du Pérugin, à aucune période d’une carrière extraordinairement féconde, ne révèle le moindre air de famille avec celle de son prétendu maître ou de ses prétendus condisciples. Sa gamme luisante et ambrée, ses contours si nettement accusés, et, par-dessus tout, ses types de prédilection, exclusivement empruntés à l’Ombrie, avec toutes les pauvretés de la race ombrienne, lui appartiennent en propre. Tout au plus son séjour à Florence, et plus tard son séjour à Rome, l’ont-ils familiarisé avec quelques accessoires alors à la mode, par exemple ces ornements à l’antique qu’il s’efforça de prodiguer et qui jurent avec ses compositions, d’une inspiration si différente.

Gardons-nous toutefois, sur de telles présomptions, de révoquer en doute le témoignage d’un auteur d’ordinaire aussi bien informé que Vasari. Du moment où nous considérons la maison de Verrocchio, non comme un atelier d’artiste proprement dit, mais comme un laboratoire, un vrai laboratoire de chimiste, les arguments qui viennent d’être produits perdent en force. Le Pérugin a pu étudier chez ce novateur ardent, non plus l’art de la peinture, mais la science du coloris, les propriétés chimiques des couleurs, leurs combinaisons ; tous problèmes qui ont sans cesse préoccupé les élèves de Verrocchio, Léonard aussi bien que Lorenzo di Credi.

Comme tous ses condisciples, le Pérugin fut plutôt un coloriste qu’un dessinateur. Ne lui demandez point des compositions brillamment imaginées, savamment combinées ; la chaleur du coloris, jointe à l’expression du recueillement, de la ferveur, ce sont ses seules qualités : elles ne sont pas à dédaigner. Le Pérugin avait probablement déjà quitté l’atelier de Verrocchio en 1475. À cette époque, du moins, il fut question de lui faire peindre la grande salle du Palais public de Pérouse.

Léonard, dans ses nombreux écrits, est tellement sobre de détails sur ses affaires et sur ses relations, qu'il nous laisse ignorer si les rapports inaugurés avec le Pérugin dans l'atelier de Verrocchio survécurent au départ de son condisciple. Les deux artistes eurent d'ailleurs souvent dans la suite l'occasion de se revoir : à Florence d'abord, où le Pérugin travaillait en 1482 ; puis, en 1496, en Lombardie ; puis de nouveau, après 1500, à Florence, où le Pérugin avait ouvert un atelier fort fréquenté. Le père de Raphaël, Giovanni Santi, a perpétué le souvenir de cette liaison dans trois vers bien connus, où il montre deux adolescents ayant le même âge et animés des mêmes passions, Léonard de Vinci et le Pérugin, Pietro della Pieve, qui est un divin peintre :

Due giovin par d'etate e par d'amori
Leonardo da Vinci e'l Perusino
Pier della Pieve ch'è un divin pittore.

Un autre Ombrien encore, Fiorenzo di Lorenzo de Pérouse, semble avoir travaillé dans l'atelier de Verrocchio. Son premier ouvrage daté, le retable de la galerie de Pérouse (1472), nous le montre influencé par le maître florentin. Lorenzo di Andrea Credi (1459-1537), fils et petit-fils d'orfèvres, fut placé, tout enfant, sous la discipline de Verrocchio ; il y travaillait à l'âge de vingt et un ans encore, se contentant du modeste salaire d'un florin [environ huit euros] par mois.

Il habitait, à ce moment (1480), avec sa mère, « Mona Lisa », veuve et âgée de soixante ans. Ses deux sœurs, Lucrezia et Lena, étaient mariées. La fortune du petit ménage consistait en un domaine minuscule situé à Casarotta.

Une tendre amitié unissait Lorenzo à son maître, qui l'emmena plus tard à Venise pour l'assister dans l'exécution de la statue du Colleone, et qui, en mourant, le nomma son exécuteur testamentaire. C'était une nature profondément contemplative et religieuse ; la réforme de Savonarole le passionna, comme elle avait passionné l'immense majorité des artistes florentins ; puis, après la chute du prophète, à un enthousiasme sans bornes, succéda le découragement. Son testament nous a conservé la trace de ses sentiments de contrition : après avoir assuré le sort de sa vieille domestique, à laquelle il légua toute sa literie avec une rente en nature et avoir fait quelques libéralités à une de ses nièces, ainsi qu'à la fille d'un orfèvre de ses amis, il décida que le reste de sa fortune irait à la confrérie des Pauvres

honteux et que ses funérailles seraient aussi simples que possible : *Quo minimo sumptu fieri potest*.

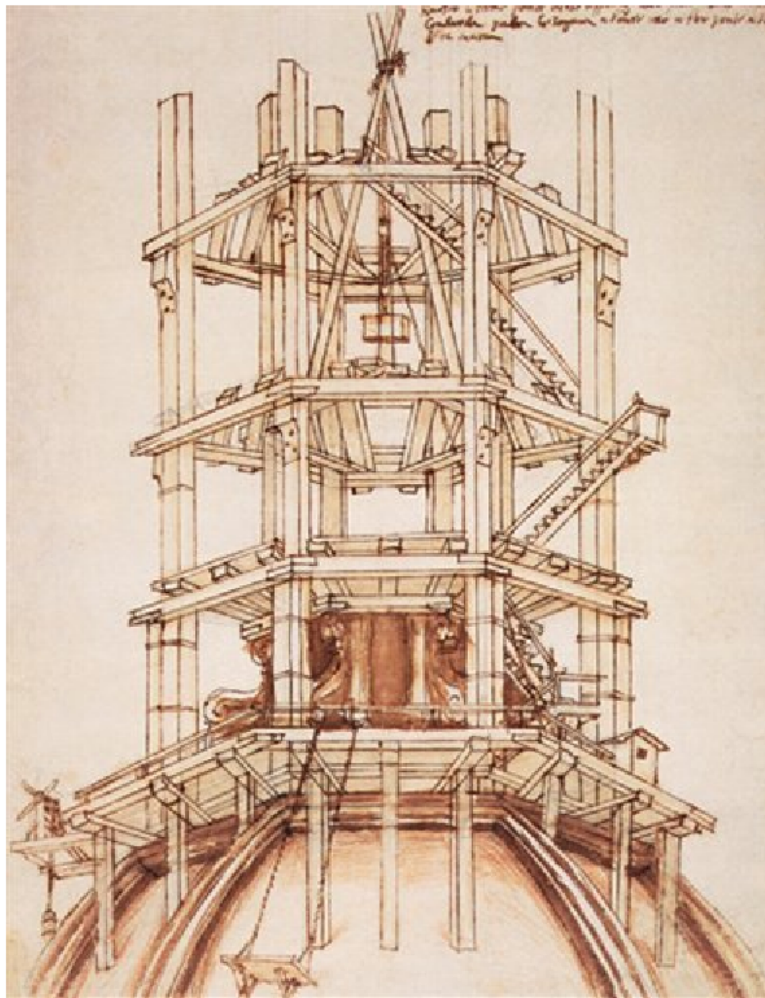
De sept ans plus jeune que Léonard, Lorenzo ne tarda pas à subir l'ascendant de son camarade. Personne, affirme Vasari, ne savait aussi bien imiter la manière de ce dernier ; il copia notamment un de ses tableaux avec une telle perfection qu'il était impossible de les distinguer l'un de l'autre ; ce tableau, ainsi qu'un autre, copié d'après Verrocchio, prit le chemin de l'Espagne.

Aussi bien, Lorenzo était un esprit lent et laborieux plutôt que vif et original. On raconte qu'il préparait lui-même ses huiles et, de sa main, réduisait ses couleurs en poudre impalpable ; après avoir essayé sur sa palette la dégradation de chaque ton, il allait jusqu'à trente nuances par ton, il défendait à ses serviteurs de balayer l'atelier, afin de ne pas ternir par un grain de poussière la transparence et le poli de ses tableaux, qui n'ont rien à envier sous ce rapport à l'émail. De même, il se distinguait par des convictions religieuses profondes ; mais qu'importent chez l'artiste, chez le poète, les convictions quand il n'a pas le talent, c'est-à-dire la faculté de communiquer ses émotions aux autres !

Rien de plus limité que le cercle des compositions de Lorenzo : il ne sort guère des *Saintes Conversations* ou des *Madones*, ces dernières généralement de forme circulaire. Tout au plus, si l'on peut citer, dans le domaine profane, sa *Vénus* du musée des Offices. Ses figures sont le plus souvent lourdes : l'Enfant Jésus surtout se distingue par la grosseur démesurée de la tête et par l'absence de toute expression. Le paysage offre plus de qualités, grâce surtout au coloris, dans lequel la fermeté n'exclut pas l'harmonie. À côté de la peinture religieuse, Lorenzo di Credi cultiva le portrait. Si ceux que lui attribue le catalogue du Louvre sont bien de lui, le condisciple de Léonard possédait au plus haut point la finesse de la caractéristique : quelques traits aussi sobres que précis et d'une incomparable légèreté lui suffisaient pour fixer la physionomie et faire revivre l'âme de ses modèles sur une feuille de papier, généralement teintée de rose. L'École des Beaux-Arts de Paris possède un portrait de vieillard, à la gouache, qui se rapproche davantage du style des tableaux de Lorenzo, c'est-à-dire qui montre une facture passablement pénible : c'est la signature du maître.



Filippo Brunelleschi, *Chapelle des Pazzi*,
vers 1430. Santa Croce, Florence.



Gherardo Mechini, *Échafaudage pour le dôme de la cathédrale Santa Maria del Fiore,* XVIIIe siècle.
Plume, encre et lavis. Galleria degli Uffizi, Florence.

Il n’est pas impossible que Léonard ait également rencontré dans l’atelier de Verrocchio un artiste, de beaucoup son aîné, qui y travaillait plutôt comme aide que comme élève : je veux parler de Sandro Botticelli. C’est un des rares maîtres contemporains dont notre héros fasse mention dans ses écrits, et il joint à son nom la qualification assez significative de « il nostro Botticelli ». Il n’invoque, d’ailleurs, le témoignage de Botticelli que pour le critiquer : « Celui-là, dit-il, n’est pas universel qui ne montre pas un goût égal pour toutes les parties de la peinture. Par exemple, si quelqu’un n’aime pas le paysage, il déclarera que c’est là matière à une courte et simple étude.

Notre Botticelli avait l’habitude de dire que cette étude était vaine, car il suffit de jeter contre le mur une éponge imbibée de différentes couleurs pour obtenir sur ce mur une tache dans laquelle on peut distinguer un paysage. Aussi, ajoute Léonard, ce peintre peignit-il de fort tristes paysages. » La suite de la démonstration mérite d’être rapportée : Léonard, à son insu, y fait la critique de cette sorte de panthéisme pittoresque, de ces illusions de la vue, auxquels personne n’a sacrifié plus que lui. « Il est bien vrai, déclare-t-il, que, dans cette tache, celui qui veut les chercher voit différentes inventions, à savoir des têtes humaines, divers animaux, des batailles, des écueils, des mers, des nuages ou des forêts et autres objets semblables. Il en est comme du son des cloches, dans lequel chacun peut distinguer les paroles qu’il lui plaît. Mais, bien que ces taches fournissent divers motifs, elles n’apprennent pas à terminer un point particulier. » Que de fois n’a-t-il pas dû arriver à Léonard de laisser ainsi errer sa vue et son imagination sur les nuages ou sur les vagues, cherchant à retrouver dans leurs combinaisons infinies l’image qu’il poursuivait, ou, par un effet opposé, cherchant à donner un corps, une forme, à ces masses ondoyantes et insaisissables !

Étant donnés et l’humeur facétieuse de Léonard et son goût pour les mystifications, il y a du Méphistophélès en lui, peut-être aussi ses habitudes de luxe, il est probable qu’il se lia particulièrement avec quelques jeunes écervelés qui fréquentaient l’atelier de Verrocchio et dont la bande joyeuse scandalisa plus d’une fois les paisibles bourgeois de Florence[4]. Que voilà bien un trait de mœurs florentin ! Si, dans les ateliers ombriens, les peintres en herbe (rappelons Raphaël) se montraient doux et timides, à la façon des jeunes filles, à Florence, les charges n’avaient cessé, depuis les temps de Giotto, de faire partie intégrante de l’éducation artiste.

Le plus brillant d’entre ces condisciples, qui cultivaient l’art en amateurs plutôt qu’en professionnels, Atalante dei Migliarotti, était né à Florence, en1466, d’une union illégitime, tout comme Léonard (ce fut peut-être un lien de plus entre eux) ; tout comme lui, il excellait à jouer du luth ; ce fut à titre de musicien, non à titre de peintre, qu’il accompagna son ami à la cour de Ludovic le More. Sa réputation grandit au point qu’en 1490, le marquis de Mantoue, désirant faire représenter l’*Orphée* de Politien, l’appela pour remplir dans cette pièce le rôle principal. Puis, sa gourme jetée, Atalante, comme tant d’autres, se résigna à des fonctions subalternes, au rôle d’une sorte de bureaucrate, triste couronnement d’une carrière qui avait brillamment commencé. En 1513, l’année même où Léonard se rendit à

Rome en vrai triomphateur, entouré d'une pléiade d'élèves, Atalante occupait à la cour pontificale la place de vérificateur des travaux d'architecture. C'était du moins un dernier lien qui le rattachait aux choses de l'art ; vingt-deux ans plus tard, en 1535, la veille de sa mort, il occupait encore cette situation obscure, qui lui laissait le loisir de méditer sur les folies de sa jeunesse. Quant à Zoroastre de Peretola, l'élève, et non le condisciple de Léonard, nous le retrouverons plus tard.

Le lecteur connaît l'atmosphère qui régnait dans l'atelier de Verrocchio ; efforçons-nous maintenant d'en déterminer l'action sur le cerveau si impressionnable du jeune Léonard. Et, tout d'abord, voilà le débutant assujetti à une discipline. Comment se plia-t-il au joug ? S'astreignit-il au programme qu'il recommanda dans la suite à ses propres disciples, et qu'il formula comme suit : « Ce que l'apprenti doit apprendre d'abord : il doit d'abord apprendre la perspective, ensuite les proportions de toutes choses ; ensuite il doit dessiner d'après de bons maîtres, pour s'habituer à donner de bonnes proportions aux membres, puis d'après la nature, pour se rendre compte des principes de ce qu'il a appris. Ensuite, il doit regarder quelque temps les œuvres de différents maîtres, et enfin s'habituer à la pratique de l'art. »

Ailleurs (chap. LXXXI), Léonard proclame la nécessité de l'indépendance et de l'originalité : « Je dis aux peintres que jamais aucun ne doit imiter la manière d'un autre, parce qu'il deviendrait le petit-fils et non le fils de la nature. En effet, les modèles se trouvent en si grande abondance dans la nature, qu'on doit plutôt recourir à eux qu'aux maîtres. Je ne dis pas cela pour ceux qui s'efforcent d'arriver par l'art aux richesses, mais pour ceux qui désirent tirer de l'art la gloire et l'honneur. »

Quel noble programme et, ce qui vaut mieux encore, quel noble exemple ! La longue carrière de Léonard de Vinci est là pour témoigner que, depuis l'adolescence jusqu'à la vieillesse, il préféra à la fortune la gloire et l'honneur.

Avec des tendances pareilles, les modèles créés par ses prédécesseurs ne devaient avoir que peu d'action sur le débutant. « Il s'appliqua énormément, raconte Vasari, à travailler d'après nature et parfois à faire des maquettes en terre, sur lesquelles il plaçait des chiffons mous, enduits de terre ; il s'évertuait ensuite à les copier patiemment sur des toiles de Reims très fines ou des toiles de lin préparées, en les coloriant en noir et en blanc avec le bout du pinceau, de manière à faire illusion (plusieurs de ces dessins sont

parvenus jusqu’à nous). Il dessinait en outre sur le papier avec tant de zèle et de talent que personne ne pouvait l’égaler dans la finesse du rendu. » Vasari possédait une de ces têtes au crayon et en camaïeu, et il la déclarait divine.

Léonard, toutefois, ne devait pas tarder à revenir de cette pratique. Dans le *Traité de Peinture* (chap. DXXXVIII), il recommande formellement de ne pas se servir de modèles sur lesquels on étend du papier ou du cuir mince, mais au contraire de dessiner les draperies d’après nature, en tenant compte de la différence des étoffes.

Quelque réfractaire que Léonard se montrât aux influences contemporaines, il était impossible qu’entre son maître et lui ne se produisissent pas un échange d’idées, des rapports de style. Pour mieux les faire saisir, j’opposerai aux étapes du développement de Verrocchio, telles que j’ai essayé de les définir ci-dessus, quelques-uns des points de repère de l’évolution de son immortel disciple.

Nous ignorons, à la vérité, quand Léonard entra dans l’atelier de Verrocchio, mais ce fut à coup sûr longtemps avant 1472, car, à ce moment, âgé de vingt ans, il se faisait recevoir membre de la corporation des peintres de Florence ; en 1473, ainsi que le prouve un dessin sur lequel je reviendrai tout à l’heure, il maniait déjà à la perfection la plume ; ajoutons que le commerce des deux artistes se poursuivit jusqu’en 1476 au moins.

Me taxera-t-on de témérité si, armé de ces dates, je viens soutenir, contrairement à l’opinion commune, qu’il y a eu entre l’élève et le maître un échange particulièrement avantageux pour ce dernier ; que Léonard a donné à Verrocchio autant, peut-être plus, qu’il n’a reçu de lui ; car enfin, lorsque ce parfum de grâce et de beauté commença de se faire sentir dans l’œuvre de Verrocchio, Léonard n’était déjà plus un apprenti, mais bien un maître consommé.

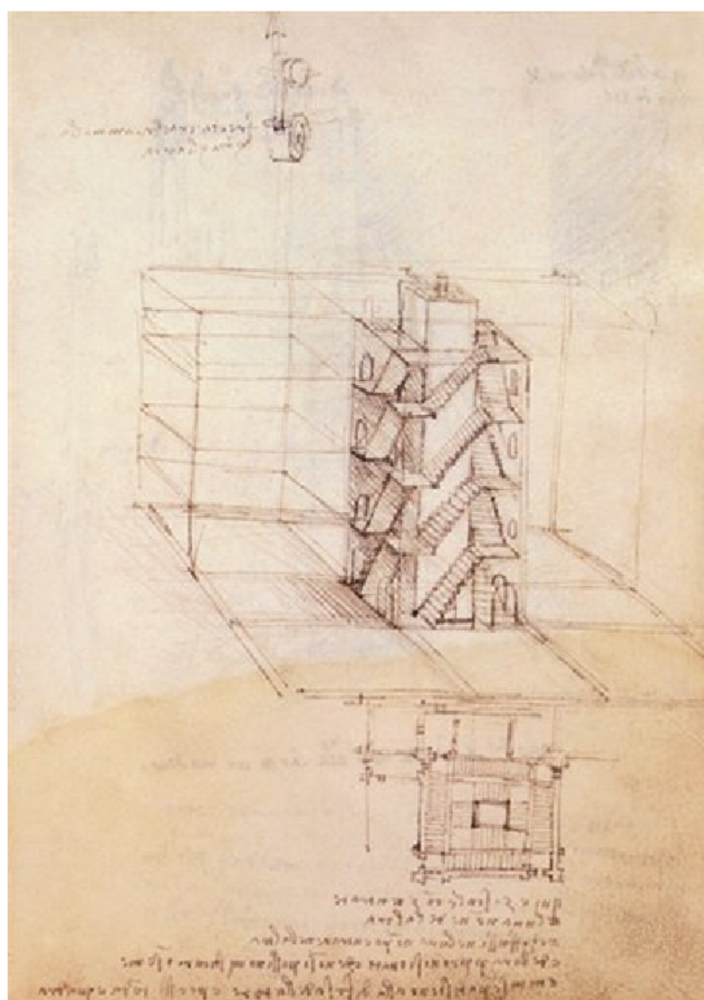
Le *Baptême du Christ*, dont il sera question plus loin, n’est pas le seul ouvrage où la collaboration des deux artistes soit palpable, où le contraste entre les deux manières saute aux yeux : ce contraste, on le remarque bien davantage encore entre ceux des ouvrages de Verrocchio qui sont antérieurs à l’entrée de Léonard dans son atelier et ceux qui ont pris naissance plus tard.

Pour juger de la valeur respective des travaux du maître et de ceux du disciple, nous possédons un élément inappréciable : les dessins. Il est bien vrai qu’aujourd’hui l’école de M. Morelli a retranché de l’œuvre de

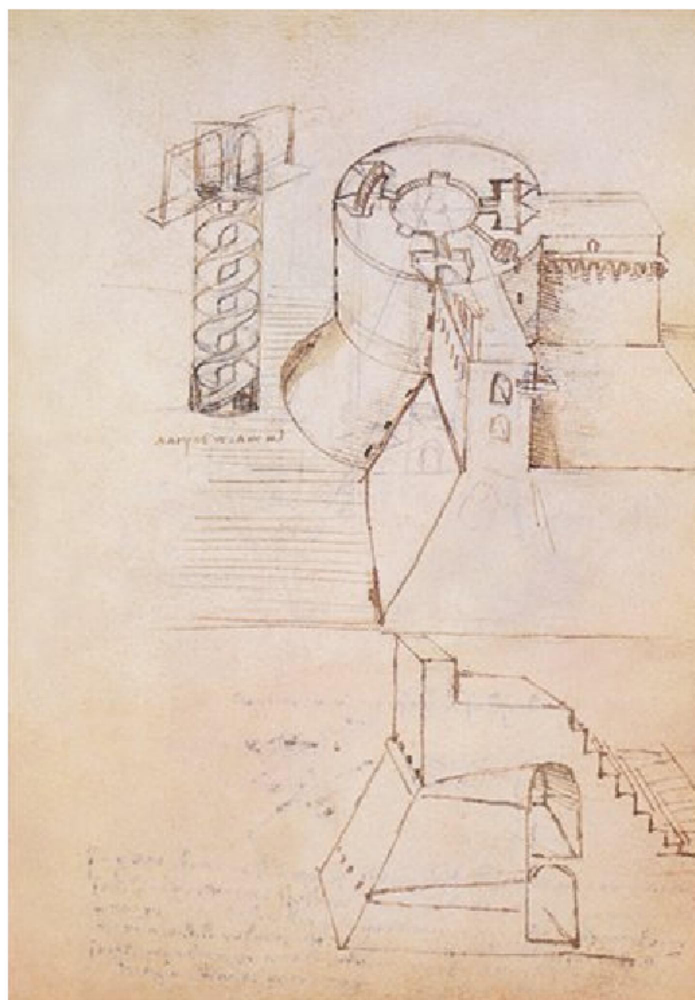
Verrocchio les vingt-cinq feuillets du *Livre d'esquisses*, qui lui a été si longtemps attribué (collections du Louvre, de l'École des Beaux-Arts, de Chantilly, etc.). N'importe, acceptons cette thèse et ne faisons entrer en ligne de compte que les *Cinq Génies jouant*, du Louvre, et la *Tête d'Ange*, des Offices, proclamés archi-authentiques par MM. Morelli et Gronau. Ici même, ici encore, nous constatons un faire recroquevillé et pauvre, des types ou trop souffreteux, ou trop vacillants (à la façon de certaines compositions du *Livre d'esquisses* de Raphaël à l'Académie de Venise) ; bref, l'antipode des dessins de Léonard. À supposer que le *Livre d'esquisses* ne sorte pas de la main de Verrocchio, qu'y gagnera la gloire de celui-ci ! Les dessins de ce recueil ne sont pas sensiblement plus mauvais que ceux dont MM. Morelli et Gronau ont gratifié le maître.



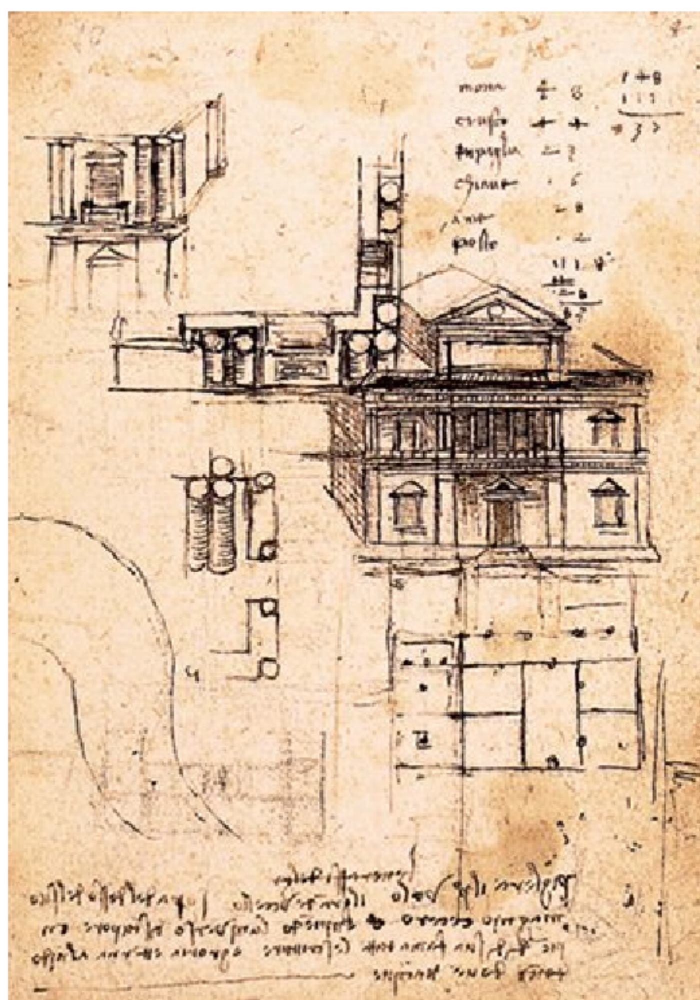
Photographie : Escaliers de la cour du château de Blois.



Dessins d’escaliers. Plume et encre.
Bibliothèque de l’Institut de France, Paris.



Dessins d’escaliers et architectures. Plume et encre.
Bibliothèque de l’Institut de France, Paris.



Études pour la villa Caprini, vers 1506.
Plume et encre, 21,2 x 15,2 cm.
Biblioteca Reale, Turin.

À ces œuvres, si archaïques, opposons maintenant les plus anciens essais de Léonard. De l’année 1473 (il comptait alors vingt et un ans) date un curieux paysage à la plume pourvu de l’inscription : *Di di sca Maria della Neve, a di 2 d’aghosto 1473* c’est-à-dire : jour de Sainte-Marie des Neiges, 2 août 1473. Nous y voyons une plaine resserrée entre des montagnes, dont deux, celles qui la bordent à gauche et à droite, au premier plan, se dressent presque à pic. Celle de gauche supporte une ville avec des remparts flanqués de tours. Partout des arbres, à la tige lisse, aux branches parallèles, à la façon des sapins : c’est, on le sait le type, cher aux Primitifs. La facture

n’a déjà plus rien de la rudesse ou de la pauvreté des dessins de Verrocchio ; les moindres traits, sous cette main si souple, acquièrent une incomparable suavité. Néanmoins, le paysage (évidemment une étude d’après nature) manque encore de sûreté et surtout de parti pris ; il a quelque chose de flottant, comme l’immense majorité des productions de cet esprit qui consentait si difficilement à prendre une décision nette et catégorique.

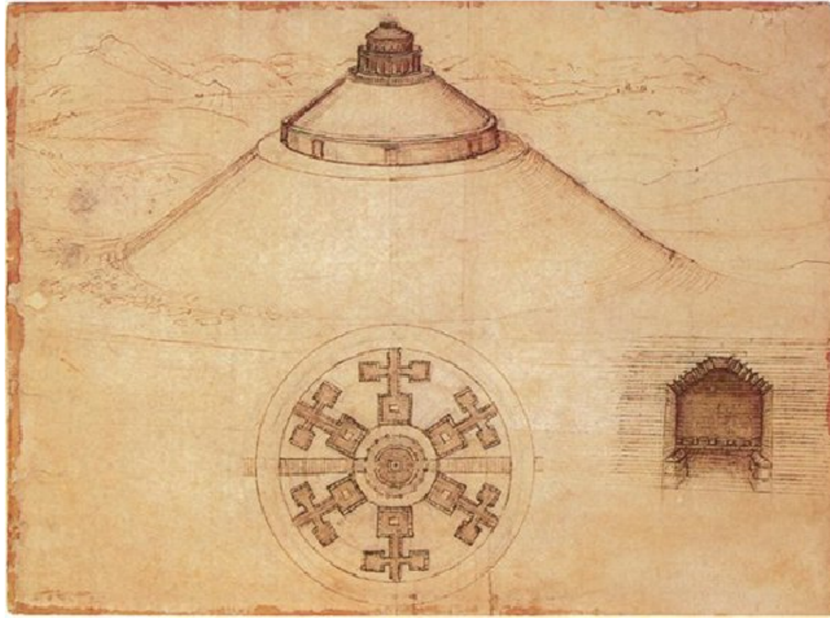
Le dessin de 1473 nous fournit une autre indication précieuse encore : dès ce moment, Léonard avait adopté son singulier système d’écriture, de droite à gauche, à la manière des Orientaux. À côté des dates formulées au moyen de chiffres, il en est qui ressortent jusqu’à l’évidence des particularités du style. Pour ne point contenir de mention chronologique de la main de Léonard, les deux dessins dont je vais m’occuper n’en appartiennent pas moins à une période bien déterminée de sa carrière : s’ils n’ont pas attiré jusqu’ici l’attention des historiens du maître, nul, une fois le problème soulevé, ne saurait plus nier qu’ils aient été exécutés au début de ses études, et, sans conteste, dans l’atelier même de Verrocchio.

Le premier, qui est allé échouer à Weimar, nous montre une tête d’adolescent, de tout point semblable à celle du *David* de Verrocchio (1476) ; mais moins âpre et plus morbide, la bouche moins pincée, les pommettes et le cou moins anguleux ; bref, dégageant de toutes parts le plus pur parfum léonardesque. Mêmes cheveux bouclés, d’ailleurs, que dans la statue, sauf que les anneaux, plus abondants, descendent plus bas sur le front ; mêmes yeux allongés. Nous avons probablement affaire à un modèle unique, interprété une fois par le maître, l’autre fois par l’élève : ce que l’un y a mis de sec et de provoquant, l’autre l’a converti en suavité.

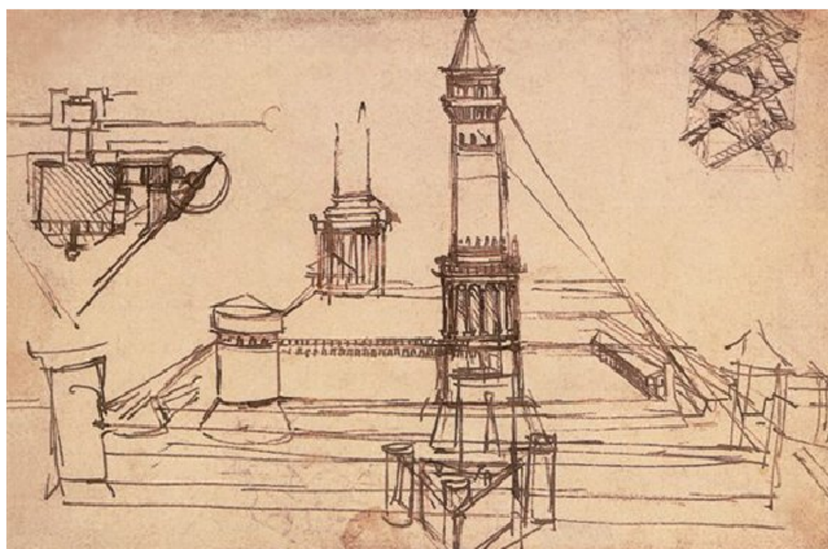
Voilà, si je ne m’abuse, où prend son point de départ cette recherche de la grâce, qui, à partir d’un certain moment, perce dans les principaux ouvrages de Verrocchio : son groupe de *L’Incrédulité de saint Thomas*, dont le héros, avec sa physionomie sereine et douce, est digne de s’asseoir parmi les apôtres de *La Cène* de Sainte-Marie-des-Grâces ; les *Anges* du tombeau de Forteguerra ; *La Dame au bouquet*, du musée des Offices, ce buste encore si maigre, mais d’une expression si distinguée, si séduisante.

Un autre dessin, représentant *Trois Danseuses* et une tête isolée (Académie des beaux-arts de Venise), offre les mêmes points de contact et les mêmes dissemblances. On y retrouve les draperies chiffonnées et recroquevillées chères à Verrocchio, ses mouvements trop brusques, ses raccourcis trop raides, notamment dans la danseuse du fond, étendant une

écharpe sur sa tête, comme un enfant qui saute à la corde. On y retrouve en même temps la grâce propre à Léonard ; une de ces corybantes échevelées, au costume inspiré de l'antique, se distingue par son sourire, par son regard profond, le galbe de son bras, le rythme de ses gestes. La technique, le dessin est exécuté à la plume, rappelle les dessins de Verrocchio, mais avec je ne sais quelle liberté et quel charme inconnus à celui-ci.



Le Mausolée étrusque, vers 1500-1510.
Plume et encre, lavis brun et pierre noire,
19,5 x 26,8 cm. Musée du Louvre, Paris.



Études d’architecture, 1481-1499.
Plume et encre, 14,5 x 22 cm. Musée du Louvre, Paris.

Un curieux dessin faisant partie du recueil attribué à Verrocchio contient quelques mots écrits à rebours et dans lesquels M. Charles Ravaisson-Mollien n’a pas hésité à reconnaître l’écriture de Léonard. Si la Madone, représentée sur ce feuillet, offre un type archaïque et pauvre, non sans analogies avec celui de l’école ombrienne, la légère esquisse d’adolescent (saint Jean-Baptiste ?) tracée un peu plus loin se distingue par une désinvolture et une grâce qui font penser à Léonard. Il était impossible que Verrocchio n’associât pas à ses travaux le plus brillant de ses disciples. Ici encore, celui-ci révéla son écrasante supériorité. *Le Baptême du Christ*, conservé à l’Académie de Florence, nous fournit de précieuses indications sur la collaboration des deux artistes. Vasari raconte qu’après avoir vu l’ange à genoux, peint par Léonard à côté du Christ, Verrocchio, découragé, jeta là les pinceaux et abandonna la peinture.

L’examen du tableau confirme la véracité de ce récit. Rien de plus ingrat, de plus pauvre, que les deux figures principales, le Christ et saint Jean ; nulle distinction dans les formes, nulle poésie dans l’expression : ce sont des académies péniblement exécutées d’après quelque modèle laid et âgé, pris dans la classe ouvrière, quelque misérable manœuvre qui aura consenti à poser devant Verrocchio (Charles Perkins y signale avec raison la dureté des lignes, la sécheresse du style, l’absence de tout sentiment). Quelle

jeunesse et quelle grâce achevée, au contraire, dans celui des anges que la tradition attribue à Léonard ! Comme du premier coup, le lion fait sentir sa griffe, et comme Verrocchio a eu raison de s'avouer vaincu ! Il ne serait pas impossible que le fond fût également l'œuvre du débutant : c'est un paysage fantastique, qui n'est pas sans analogies avec celui de *La Joconde*.

Le coloris, d'une gamme brunâtre, offre également une grande ressemblance avec celui que Léonard adopta, notamment dans le *Saint Jérôme*, de la pinacothèque du Vatican, dans *L'Adoration des Mages*, du musée des Offices, qui n'est d'ailleurs qu'un carton, dans la *Vierge aux rochers*, enfin pour finir dans *La Joconde*.

Plusieurs savants allemands se sont efforcés de déterminer, jusque dans ses moindres particularités, la participation de Léonard au tableau de son maître. J'avoue ne point posséder, pour ma part, ce don de divination et m'en tiens purement et simplement aux faits qui s'imposent à tout esprit ouvert et impartial. Voilà que, d'autre part, M. Morelli soutient que *Le Baptême du Christ* est peint tout entier de la main de Verrocchio. À qui entendre ? Le lecteur m'excusera si je respecte une tradition si bien d'accord avec le témoignage même du tableau et si je continue à croire à la collaboration de l'élève avec le maître. Nous avons assisté récemment, lors d'un procès fameux, à la faillite des experts en écriture. Leur mésaventure ne rendra-t-elle pas plus circonspects certains experts en peinture, si empressés à trancher les problèmes les plus délicats ?

Une esquisse, conservée au musée de Turin, nous montre Léonard préparant cette figure d'ange, dont la beauté émerveilla les contemporains. Un autre dessin, qui fait partie de la Bibliothèque de Windsor, une étude de draperies (personnage agenouillé, de profil, tourné à gauche) n'est pas non plus sans analogie avec l'ange du *Baptême*. Il ne sera pas superflu de faire observer que Lorenzo di Credi reproduisit textuellement plusieurs des motifs du *Baptême du Christ* dans le tableau représentant le même sujet (église San Domenico, aux environs de Florence). On remarque, d'autre part, de grandes analogies entre l'ange qui accompagne la Vierge de Domenico Ghirlandaio (National Gallery de Londres) et l'ange du *Baptême du Christ*. Quant au petit Jésus, du même tableau de Ghirlandaio, avec ses formes potelées, rebondies, il annonce ou rappelle ceux de Léonard.



Perspective d'un château (Romorantin), vers 1518.
Pierre noire, 24,5 x 18 cm.
Windsor Castle, Royal Collection Trust, Londres.



Fra Angelico, *L'Annonciation*, vers 1432-1433.
Tempera sur bois, 175 x 180 cm.
Museo Diocesano, Cortone.

Une maquette en terre cuite, une étude pour deux des Anges du tombeau du cardinal Forteguerra à la cathédrale de Prato, pourrait bien se rattacher, elle aussi, à la collaboration de l'élève avec le maître. « S'ils n'étaient pas de Verrocchio, dit M. Louis Gonse, ces anges (qui sont conservés dans la collection Thiers, au musée du Louvre) ne pourraient être que de la main divine de Léonard lui-même, tant le pur sentiment léonardesque dont ils sont imprégnés rappelle la figure d'ange dans la *Vierge aux rochers*, ou celle du *Baptême du Christ*. »

Pour me résumer, je dirai que Léonard ne songea point, et pour cause, demander à Verrocchio des formules toutes faites, du genre de celles dont Raphaël fit si longtemps son profit dans l'atelier du Pérugin. Bien plus, à son maître ébloui, il révéla des sources de beauté que celui-ci n'avait pas soupçonnées, et qu'il eut à peine le temps d'exploiter. L'on ne saurait, à ce propos, assez protester contre certaine assertion de Vasari : le biographe n'affirme-t-il pas que Verrocchio dessina quelques têtes de femmes, d'une si grande élégance, surtout dans l'arrangement de la chevelure, que Léonard s'en inspira toujours. Le goût de Verrocchio ! J'ai peine à y croire : le maître avait du talent, ce qui vaut mieux encore que d'avoir du goût. En tout état de cause, ce n'est pas à un tel initiateur, avec son style rocailleux et recroquevillé, que Léonard aurait demandé des modèles d'élégance ! Le brave Vasari n'aurait-il pas pris des dessins du maître pour des dessins de l'élève ? Une telle confusion ne serait pas faite pour nous surprendre : il existe à Vienne, dans la collection Albertine, un feuillet contenant plusieurs esquisses, manifestement fausses, auxquelles Vasari avait donné place dans son célèbre recueil de dessins en les plaçant sous le nom de Léonard.

Et cependant un contrat tacite et une dette réciproque s'établirent entre les deux artistes, et c'est à juste titre que leurs noms sont inséparables dans l'histoire de l'art ; car si Léonard a eu sa part, sa très grande part, dans les progrès de son maître, dont les derniers ouvrages témoignent véritablement d'une inspiration supérieure ; en revanche, le patient, laborieux et opiniâtre Verrocchio lui apprit à penser et à chercher, ce qui n'était pas peu de chose. À la fois orfèvre, perspectiviste, sculpteur, graveur, peintre et musicien, cet esprit éminemment curieux et passablement inquiet ne pouvait manquer d'ouvrir à son élève les horizons les plus variés ; trop variés même, car l'éparpillement des forces était, dès lors, le plus grave danger qui menaçât le jeune Léonard.

Au début de la carrière de Léonard, on rencontre, comme chez tous les grands artistes, la légende du premier chef-d'œuvre. « Un fermier, nous raconte-t-on, avait prié ser Piero da Vinci de faire décorer à Florence une rondache qu'il avait fabriquée du bois d'un figuier de sa terre ; ser Piero chargea son fils d'y peindre quelque chose, sans lui dire d'où elle venait. Léonard voyant qu'elle était tordue et grossièrement travaillée, la redressa au feu et la donna à un tourneur pour la dégrossir et la polir. Après l'avoir enduite de plâtre et arrangée à sa guise, il se mit à réfléchir au sujet qu'il pourrait y représenter, quelque sujet de nature à épouvanter ceux qui

attaqueraient le possesseur de cette arme, à la façon de la Gorgone antique. Dans ce but, il rassembla, en une chambre où lui seul entrait, des lézards, des grillons, des serpents, des papillons, des sauterelles, des chauves-souris et autres espèces d'animaux étranges ; en les mélangeant, il en tira un monstre horrible et effroyable, dont le souffle empoisonnait et remplissait l'air de flammes ; sortant d'un rocher sombre et brisé, il répandait un noir venin de sa gueule ouverte ; ses yeux lançaient du feu, ses narines de la fumée. L'artiste souffrit beaucoup, pendant ce travail, de l'odeur que répandaient tous ces animaux morts ; mais son ardeur lui faisait tout braver. L'œuvre achevée, comme ni son père, ni le paysan ne réclamaient la rondache, Léonard avertit le paysan de la faire prendre. Ser Piero se rendit donc un matin dans la pièce occupée par son fils, et ayant frappé à la porte, Léonard lui ouvrit en le priant d'attendre un peu ; puis, étant rentré, le jeune homme plaça la rondache dans son jour sur le chevalet, et arrangea la fenêtre de façon que la lumière tombât sur la peinture en rayons éblouissants. Ser Piero, au premier aspect, oubliant ce qu'il venait chercher, éprouva comme une commotion, ne pensant pas que ce n'était là qu'une rondache et moins encore que ce qu'il voyait fût une peinture ; il recula d'un pas, mais Léonard le retint et lui dit : « Mon père, cet ouvrage produit l'effet que j'en attendais ; prenez-le donc et emportez-le. » Ser Piero fut émerveillé et loua hautement l'étrange raisonnement de son fils. Il acheta secrètement chez un mercier une autre rondache, ornée d'un cœur percé d'une flèche, et la donna au paysan, qui en conserva toute sa vie de la reconnaissance. Ensuite, il vendit secrètement la rondache de Léonard cent ducats à certains marchands, qui ne tardèrent pas à la revendre trois cents au duc de Milan. »

Le récit du biographe est évidemment chargé, mais rien ne nous autorise à croire que le fond n'en soit pas exact, ces sortes de plaisanteries étant absolument dans les habitudes de Léonard. Qui sait ? Peut-être fut-ce cette rondache qui servit dans la suite de passeport au jeune artiste lorsqu'il alla chercher fortune à la cour des Sforza. À la rondache fit pendant, au dire des biographes, un tableau représentant une *Méduse*, entourée de serpents qui se nouaient et s'entrelaçaient de mille manières : *una testa di Megera con mirabilj et varj agruppamenti di serpi*.

Longtemps l'on a identifié cette peinture avec celle qui se trouve au musée des Offices. Mais aujourd'hui les oracles de la science ont décidé que celle-ci ne pouvait avoir pris naissance que longtemps après la mort du

Vinci et qu'elle a pour auteur quelque cinquecentiste, désireux de traduire à l'aide du pinceau la description que Vasari avait tracée à l'aide de la plume. Inclinons-nous devant cet arrêt, en constatant toutefois qu'une *Méduse* peinte par Léonard faisait partie, dès le milieu du XVI[e] siècle, des collections du duc Cosme de Médicis : un biographe anonyme l'affirme et l'inventaire de Cosme n'est pas moins formel.

Le carton de *La Tentation d'Adam et d'Ève* a eu le même sort que la *Méduse*. Ici encore il nous faut nous contenter de la description de Vasari, corroborée par le témoignage du biographe édité par M. Milanesi. « On confia à Léonard un carton d'après lequel on devait exécuter, en Flandre, une portière tissée d'or et de soie, destinée au roi de Portugal. Ce carton représentait Adam et Ève dans le paradis terrestre, au moment de leur désobéissance. Léonard dessina, au pinceau, en clair-obscur, avec des touches de céruse, un pré, aux herbes infinies, peuplé de quelques animaux, qu'il rendit avec une précision et une vérité inouïes. Les feuilles et les branches du figuier sont exécutées avec un tel amour qu'on ne peut vraiment comprendre une telle patience. On voit aussi un palmier ayant les courbures de ses palmes tellement miraculeuses que seuls la patience et le talent de Léonard y sont parvenus. L'ouvrage ne fut, d'ailleurs, pas exécuté et le carton est aujourd'hui à Florence, dans la maison fortunée du magnifique Octavien de Médicis, auquel il a été donné, il y a peu de temps, par l'oncle de Léonard. »

Ainsi, dès son enfance, Léonard recherchait ces sujets bizarres : le monstre peint sur la rondache, la Gorgone entourée de serpents, qui jurent si singulièrement avec les préoccupations, de plus en plus littéraires, des artistes italiens contemporains. De même, dans *La Tentation d'Adam et d'Ève*, nous le voyons poursuivre la reproduction des moindres détails de la végétation. Sa curiosité ardente s'étendait jusqu'aux problèmes de l'ordre le plus délicat, on serait tenté de dire le plus scabreux : H. Taine l'a excellemment montré dans une de ces analyses pénétrantes où, en quelques lignes, il nous en apprend plus sur le génie d'un maître que d'autres en de gros volumes, et qu'il faut reproduire telles quelles, faute de pouvoir dire mieux : « Quelquefois, écrit l'auteur du *Voyage en ltalie*, parmi de jeunes athlètes fiers comme des dieux grecs, on trouve un bel adolescent ambigu, au corps de femme, svelte et tordu avec une coquetterie voluptueuse, pareil aux androgynes de l'époque impériale, et qui semble, comme eux, annoncer un art plus avancé, moins sain, presque maladif, tellement avide de

perfection et insatiable de bonheur qu'il ne se contente pas de mettre la force dans l'homme et la délicatesse dans la femme, mais que, confondant et multipliant par un singulier mélange la beauté des deux sexes, il se perd dans les rêveries et les recherches des âges de décadence et d'immoralité. On va loin quand on pousse à bout cette recherche des sensations exquises et profondes... » Aussi bien Léonard n'est-il pas un de ces esprits concrets, pour lesquels la nature n'est qu'une source de thèmes pittoresques : il l'embrasse dans son infinie variété, et peut-être est-ce parce qu'il l'a étudiée en toutes ses déformations, toutes ses laideurs, qu'il est parvenu également à la montrer sous sa beauté la plus pure, la plus idéale.



Alesso Baldovinetti, *L'Annonciation, 1447.*
Tempera sur bois, 167 x 137 cm.
Galleria degli Uffizi, Florence.



L'Annonciation, 1472-1475.
Huile sur bois, 98 x 217 cm.
Galleria degli Uffizi, Florence.



Fra Angelico, *L’Annonciation*, vers 1449.
Fresque, 190 x 164 cm.
Couvent de San Marco, Florence.

La critique moderne, inconsolable de la perte de ces premiers chefs-d’œuvre, s’est ingéniée à combler une si regrettable lacune ; généreusement elle a enrichi l’œuvre de Léonard d’une série de productions qui révèlent à coup sûr l’influence du jeune maître, mais que l’on a peut-être considérées avec trop d’empressement comme sorties de son propre pinceau.

Une des plus anciennes et des plus intéressantes d’entre elles est *L’Annonciation*, exposée au musée du Louvre, dans la Galerie du bord de l’eau. Ce tableau, de très petites dimensions, avait autrefois, semble-t-il, une forme cintrée : il est aujourd’hui en longueur. On l’a attribué à Lorenzo di Credi jusqu’au jour où M. Bayersdorfer, dont l’opinion a été adoptée par M. Morelli, a proposé d’y inscrire le nom de Léonard. L’ange, aux cheveux bouclés, qui s’agenouille devant la Vierge avec une sorte d’enthousiasme, annonce celui de *L’Annonciation* du musée des Offices, dont il sera question tout à l’heure. La Vierge offre également le type léonardesque, avec une pointe de morbidesse. Mais ce type – qui l’ignore ? – se retrouve chez les élèves milanais du maître : Boltraffio et bien d’autres encore. Quoique la pâte soit fort grasse, les accessoires, le pupitre devant lequel la

Vierge a pris place, les bancs qui règnent alentour, etc., sont rendus avec infiniment de soin. Le paysage du fond est de toute beauté, tranquille et imposant. Les arbres, malheureusement, ont poussé au noir.

L'Annonciation du Louvre diffère de celle des Offices, d'abord par ses dimensions, son étroitesse, tout à fait anormale ; en second lieu, par l'attitude de la Vierge, qui s'y montre de profil, tandis que, dans le tableau des Offices, elle se montre de trois quarts. On a rapproché de cette Vierge une étude de tête de profil, très étoffée, conservée au musée des Offices. Une autre tête, de trois quarts, à la Bibliothèque de Windsor, n'est pas non plus sans offrir quelques analogies. Par contre, l'ange du Louvre annonce celui des Offices. Les attitudes sont identiques : le genou en terre, la droite levée, la gauche retombant à la hauteur du genou.

L'Annonciation du musée des Offices a été revendiquée en faveur de Léonard par des connaisseurs autorisés, le baron de Liphart, le Dr Bode, le baron de Geymüller, tandis que d'autres, Crowe, Cavalcaselle et Morelli (d'accord pour une fois !), persistent à l'attribuer à Ridolfo Ghirlandajo. Le tableau, qui ornait autrefois le couvent de Monte Oliveto, près de Florence, est de tout point digne de ce pinceau magique ; la grâce et la fraîcheur des figures, délicieusement juvéniles, avec leurs cheveux coquettement frisés, leurs draperies d'un arrangement exquis, le fini et la poésie du paysage, un port de mer peut-être, d'après M. de Geymüller, Porto Pisano, dans lequel se développent des phares et une sorte de jetée, et derrière lequel se dressent, tout contre la ville, des montagnes d'une hauteur invraisemblable : autant d'arguments en faveur de Léonard. L'ange, un genou en terre, rappelle les attitudes si pleines de componction chères à Fra Angelico ; il se rapproche également, par certains côtés, de l'ange placé par Lorenzo di Credi dans son *Annonciation* du musée de Florence, sauf que, dans ce dernier ouvrage, le dessin est plus rond et plus faible.

Malgré le charme de cette belle page, il est permis d'hésiter sur son authenticité, et cela pour plusieurs raisons. *L'Annonciation* offre une netteté (je veux dire des lignes rigoureusement arrêtées) que l'on trouve rarement dans les ouvrages authentiques de Léonard. Celui-ci proscrivait autant que possible l'architecture de ses compositions (il ne fit exception à cette règle que dans *La Cène* de Milan), afin de laisser le plus vaste champ au paysage et à la perspective aérienne. La présence du magnifique socle antique, qui sert de pupitre à la Vierge, est aussi de nature à inspirer quelque défiance. Léonard, qui a rarement copié des sculptures grecques ou romaines, aurait-

il reproduit celle-ci avec un tel raffinement de précision ? Bornons-nous donc à admirer une œuvre juvénile et exquise, qui présente plus d'un point de contact avec le style de Léonard, et n'essayons pas, quant à présent, de résoudre un problème fait pour exercer peut-être longtemps encore la sagacité des critiques.

À la suite des deux *Annonciations*, il faudrait ranger, si l'on prêtait foi à quelques connaisseurs éprouvés, une *Vierge avec l'Enfant Jésus*, acquise en 1889 par la pinacothèque de Munich et célèbre aujourd'hui sous le titre de *Vierge à l'œillet*. C'est tout un roman que l'histoire de ce tableautin (il mesure 47,5 cm x 62 cm). Vendu à Günzbourg pour la modique somme de quatre euros, il fut racheté presque immédiatement par la Pinacothèque au prix de cent cinquante euros, et du coup proclamé chef-d'œuvre. Le morceau est séduisant : à un fini extrême, à un modelé d'une science consommée, il unit une grande solennité ; il s'en dégage un pénétrant parfum de poésie. Si l'Enfant, aux joues bouffies, se rapproche trop du type peu sympathique créé par Lorenzo di Credi, la Vierge nous subjugue par la grâce de ses traits, par l'élégance de son costume (robe bleutée, aux modulations très compliquées ; corsage et manches rouges ; écharpe jaune passant sur l'épaule droite et sur les genoux). Le paysage est vaporeux, comme il l'est souvent chez Léonard. Par contre, les empâtements abondent dans les chairs (surtout chez l'Enfant Jésus), qui sont légèrement bleutées.

L'attribution à Léonard n'a pas été sans rencontrer quelque opposition. M. Émile Molinier, en signalant une réplique de *La Vierge à l'œillet*, conservée au musée du Louvre, a insisté sur le caractère flamand de la composition. (Je ferai toutefois observer que, comparé à la copie du Louvre, qui est aussi fidèle que possible, mais sans accent et sans chaleur, le tableau de Munich produit l'effet d'un diamant placé en regard d'un morceau de verre.) Plus récemment, M. Rieffel s'est également prononcé pour une origine septentrionale ; il serait disposé à chercher l'auteur de *La Vierge à l'œillet* parmi les peintres des Pays-Bas ou du Bas Rhin qui, au début du XVIe siècle, s'inspirèrent en Italie des maîtres italiens. M. Morelli, dont les appréciations, souvent trop subtiles, doivent être accueillies avec une extrême réserve, a attribué, sans hésitation aucune, le tableau de Munich à un peintre flamand médiocre, qui aurait fait usage de dessins de Verrocchio. Enfin M. W. Schmidt a mis en avant le nom de Lorenzo di Credi. J'ajouterai, pour ma part, que ce qui me semble plaider contre Léonard, c'est ce type de Vierge que l'on ne rencontre jamais chez lui ; c'est

l'absence de ces contrastes entre les parties éclairées et les parties sombres, qui frappent si vivement dans *L'Adoration des Mages*, la *Vierge aux rochers*, le *Saint Jérôme*, *La Joconde*.

De la période des débuts daterait également, si l'on s'en rapporte à M. Bode, le tableau, excessivement endommagé, qui fait partie du musée de Berlin, *La Résurrection du Christ, entre saint Léonard et sainte Lucie*[5]. M. Bode y signale, comme particulièrement caractéristiques pour la manière de Léonard, le contraste de tons chauds, blonds et rouge brun, avec des tons frais et bleu vert, le clair-obscur, le *pastoso*, des couleurs à l'huile, et ce fin réseau qui recouvre les chairs comme du craquelé. Divers dessins, d'une authenticité absolue, ajoute M. Bode, servent d'études préparatoires pour ce tableau. C'est d'abord un des portraits de femme de Windsor ; il est vrai que le modèle y est représenté les yeux baissés. C'est ensuite un grand dessin, à la mine d'argent, servant d'étude pour la robe du Christ (collection Malcolm au British Museum). C'est enfin un dessin à la plume, un croquis, avec la tête de saint Léonard, au musée des Offices. Que *La Résurrection* du musée de Berlin se rattache à l'atelier de Léonard ; que son auteur ait mis à contribution certaines esquisses du maître : l'on n'en saurait douter. Mais qu'il y faille voir une page peinte de sa main, c'est là une assertion contre laquelle l'immense majorité des connaisseurs a depuis longtemps protesté, d'un bout à l'autre de l'Europe.

Cette première série de peintures serait complétée, d'après quelques critiques allemands, par l'attachant portrait de femme, de la galerie Lichtenstein à Vienne, autrefois attribué à Boltraffio. Il est certain que ses yeux écartés, son nez mince, sa bouche un peu pincée et son menton bas, ses mâchoires écrasées, rappellent le type de la Vierge de *L'Annonciation*, du musée des Offices. Mais il faudrait commencer par établir que *L'Annonciation* provient réellement de la main du maître... *quod est demonstrandum*. Si l'authenticité des peintures qui viennent d'être passées en revue provoque bien des doutes, *a fortiori* ne saurait-on en fixer la chronologie. Toute tentative faite dans ce sens serait prématurée et téméraire.



Sandro Botticelli,
Annonciation du Cestello, 1489-1490.
Tempera sur bois, 150 x 156 cm.
Galleria degli Uffizi, Florence.



Andrea del Sarto, *L'Annonciation*, 1528.
Huile sur bois, 96 x 189 cm. Palazzo Pitti, Florence.

Ces points de repère que nous demanderions en vain aux tableaux de la jeunesse de Léonard, nous avons des chances de les découvrir, pour peu que nous nous attaquions à ses dessins.

À mon avis, comme je l'ai déjà marqué, il faut prendre pour base le *Paysage*, avec la date 1473 ; puis les trois *Danseuses*, de l'Académie des beaux-arts de Venise, qui sont très certainement exécutées dans l'atelier de Verrocchio, peut-être aussi l'étude pour une tête de jeune garçon, du musée de Weimar, étude dans laquelle je suis disposé à voir le portrait de l'original qui a posé devant Verrocchio pour le *David*.

Si nous en jugeons par une certaine lourdeur dans le maniement de la plume, nous sommes autorisés à rattacher à ces premiers essais un dessin de la Bibliothèque de Windsor, d'un faire essentiellement raboteux. On y voit plusieurs combinaisons pour un *Saint Georges*, frappant le dragon, tantôt avec une lance, tantôt avec une massue ; on y voit aussi des chevaux qui se retournent ou s'étendent sur le sol avec une souplesse excessive, comme s'ils n'avaient pas d'épine dorsale (le cheval dessiné dans l'angle inférieur de gauche semble annoncer le cheval du Colleone). Rien d'informe comme les sabots de ces animaux ; rien de tourmenté et de raide comme leur encolure.

Le pendant de ce dessin contient une série d'études d'après des chats et des léopards : chat guettant la souris, chat hérissant ses poils, chat dormant, chat procédant à sa toilette, léopard se ramassant sur lui-même pour s'élancer. À ces études, d'après nature, où le chat affecte à chaque instant la

tournure du tigre, est mêlé un dragon fantastique, tel que les imagiers du Moyen Âge en sculptaient sur les gargouilles des cathédrales.

Aux années 1472-1473, un biographe attribue une série de dessins, des études de têtes (galerie Borghèse à Rome, musée des Offices, collection de Christ Church à Oxford), qui montrent un type déjà très arrêté, très personnel, quelque chose d'intermédiaire entre Ghirlandajo et Botticelli ; je veux dire offrant la fermeté propre au premier, et la distinction propre au second. Tout en faisant mes réserves sur la date assignée à ces dessins, j'y constate, notamment dans les deux premiers, des traces à peine perceptibles d'archaïsme, par exemple le menton un peu bas et carré. L'artiste n'y domine pas encore en virtuose le clavier des expressions : la note sentimentale lui est encore inconnue.

Nul n'ignore que Léonard s'est plu à composer des casques fantastiques, entre autres dans le superbe dessin de *Guerrier* de la collection Malcolm. Un des derniers biographes du maître, M. Müller-Walde, n'est-il pas allé trop vite en besogne en rapprochant de ces essais la commande du casque d'honneur offert au duc d'Urbin par la République florentine, après la prise de Volterra (1472) ! Or, ce casque, M. Müller-Walde le sait aussi bien que moi, fut ciselé par Antonio del Pollajuolo. Aussi mon honorable contradicteur est-il forcé de recourir à l'hypothèse d'un concours, auquel Léonard aurait pris part ! Ici encore, il s'agit d'une conjecture ingénieuse, mais sans fondement véritable. Tout, en effet, nous autorise à croire que le dessin en question, si plein, si ample, ne prit naissance que longtemps plus tard.

Dès lors aussi, toujours d'après M. Müller-Walde, Léonard aurait travaillé pour les Médicis. Certaines études de costumes de la Bibliothèque de Windsor se rapporteraient au tournoi de 1475, dont Julien de Médicis fut le héros. La jeune femme à la cuirasse ne serait autre que la belle Simonetta, ainsi que le prouve sa parfaite ressemblance (!) avec la Simonetta du musée de Berlin, peinte par Botticelli. Mais je dois avouer qu'il m'a été impossible de découvrir la moindre analogie entre les traits de ces différents personnages et les croquis de Léonard. Bien plus, la facture me paraît postérieure.

Par contre, un croquis de la Bibliothèque de Windsor, un jeune homme vu de profil, coiffé d'une sorte de chaperon dont la partie supérieure retombe sur l'occiput, n'est pas sans analogies avec le buste de Laurent le Magnifique, qui se trouvait autrefois à Florence et qui appartient

aujourd’hui au musée de Berlin. Enfin la jeune femme, à la main gauche étendue, que l’on voit dans un dessin de la Bibliothèque de Windsor, ne serait autre, d’après M. Müller-Walde, que la Beatrix de Dante, et aurait pris naissance en même temps que les compositions de Botticelli. L’hypothèse n’a rien d’invraisemblable, mais ici encore nous avons affaire, si je ne m’abuse, à une œuvre sensiblement postérieure.

Concurremment avec la peinture, Léonard, si nous en croyons Vasari (notre unique guide pour cette période de la vie du maître), cultiva la sculpture. Il étudiait en même temps l’architecture, esquissait des projets de constructions, plus pittoresques, nous sommes autorisés à le croire, que pratiques, enfin s’occupait avec ardeur du problème qui le passionna toute sa vie, le mouvement des eaux. Dès cette époque, il préparait un projet de canalisation de l’Arno, de Florence à Pise.

Pour ses débuts en tant que sculpteur, Léonard, à ce que nous affirme le biographe, exécuta en terre des bustes de femmes qui rient et des bustes d’enfants, déjà dignes d’un statuaire consommé. Un des bustes datant de la même époque, un *Christ*, entra plus tard dans la collection du peintre-écrivain milanais Lomazzo, qui y signale une simplicité et une candeur enfantines, unies à un caractère de sagesse, d’intelligence et de majesté véritablement divines. Aucune trace de ces essais, que le moulage rendit populaires, n’est parvenue jusqu’à nous.

Du moins nous connaissons les modèles qui inspirèrent le jeune Vinci : ce furent, outre les productions de Verrocchio, les terres cuites polychromes des della Robbia : dans le *Traité de Peinture* (chap. XXXVIII), il leur accorde une mention spéciale, lui qui prononce si rarement un nom propre ; il ne les signale d’ailleurs qu’au point de vue de la technique. Plus explicite est sa lettre aux commissaires de la cathédrale de Plaisance : il y cite avec orgueil les ouvrages de bronze dont s’honore sa patrie, Florence, et notamment les portes du Baptistère, chef-d’œuvre de Ghiberti. Vasari rapporte, d’autre part, que Léonard professait une grande admiration pour Donatello.

Une admirable terre cuite du musée de South Kensington, provenant de la collection Gigli-Campana, *Saint Jean-Baptiste jeune*, à mi-corps, la chevelure épaisse, le cou et les bras nus, un fragment de peau sur la poitrine, offre de tout point le type léonardesque. Si elle ne peut pas être attribuée avec une entière certitude au jeune maître, elle nous montre du moins ce que devaient être les sculptures de sa première période florentine.

À partir de 1478, nous prenons enfin pied. Un dessin du musée des Offices, que M. Charles Ravaisson a le premier mis en lumière, nous fournit quelques indications particulièrement précieuses sur les travaux de Léonard après sa sortie de l'atelier de Verrocchio. Ce dessin, muni de la date en question, nous montre que, dès lors, le jeune maître recherchait les têtes à caractère, belles ou laides, qui devaient tenir une si grande place dans son œuvre. Il y a esquissé le portrait d'un homme de soixante ans environ, au nez busqué, au menton haut et proéminent, au cou fortement charpenté, à l'expression énergique, d'une facture aussi libre que sûre. Toute trace d'archaïsme a disparu ; la souplesse est extraordinaire : les dernières difficultés dans l'interprétation de la physionomie humaine sont surmontées. Le croquis de 1478 deviendra, en s'adoucissant, la merveilleuse étude à la sanguine, également conservée aux Offices. En face de cette tête qui attire tous les regards, se trouve une tête de jeune homme, à peine esquissée, avec les lignes souples, un peu molles, qui sont l'essence même de l'art léonardesque. Puis des croquis de roues de moulin et comme un embryon de turbine. Léonard est là déjà tout entier. « Le... 1478, je commençai les deux Vierges Marie », lit-on au-dessus du dessin. On ignore quelles sont ces deux madones, et le champ reste ouvert à toutes les hypothèses.

Vers cette époque, les concitoyens de Léonard, voire le gouvernement, commencèrent de compter avec sa réputation naissante. Le 1er janvier 1478, la Seigneurie de Florence le chargea de peindre, à la place de Piero del Pollajuolo, un tableau destiné à l'autel de la chapelle Saint-Bernard, au Palais-Vieux. Il en fut – hélas ! – de cette œuvre comme de tant d'autres. Après l'avoir commencée avec ardeur (il reçut le 16 mars de la même année, un acompte de vingt-cinq florins), l'artiste s'en dégoûta, et la Seigneurie dut s'adresser, le 20 mai 1483, à Domenico Ghirlandajo d'abord, puis à Filippino Lippi, qui s'exécuta vers 1485 ; son ouvrage, toutefois, prit place, non dans la chapelle Saint-Bernard, mais dans la salle des Lis, également au Palais-Vieux.



Antonello da Messina,
Vierge de l'Annonciation, vers 1475.
Huile sur bois, 45 x 34,5 cm.
Galleria Nazionale della Sicilia, Palerme.



Étude de profil d’un homme âgé, vers 1485-1490.
Plume et encre, 7,8 x 5,6 cm. Biblioteca Ambrosiana, Milan.

Le *Cicerone* identifie le tableau laissé inachevé par Léonard avec le *Saint Jérôme* du Vatican ; M. Müller-Walde, avec le carton de *L’Adoration des Mages* du musée des Offices. D’autres critiques, au contraire, et je suis du nombre, considèrent le carton en question comme ayant été exécuté pour le couvent de San Donato à Scopeto (voir le chapitre suivant).

En 1479, Léonard semble avoir reçu une commande moins importante, mais bien autrement faite pour tenter son imagination amoureuse du bizarre : à la suite de la conjuration des Pazzi, le gouvernement florentin avait décidé de faire peindre les portraits des rebelles sur les murs du Palais-Vieux, afin que ces effigies ignominieuses servissent de leçon aux

conspirateurs à venir. On s'adressa, comme de coutume, aux peintres de grand renom : le Giottino, Andrea del Castagno et tant d'autres ne s'étaient-ils pas acquittés avec empressement de missions analogues ! Le tendre Botticelli se chargea d'une partie du travail, Léonard de l'autre. C'est du moins ce qui semble résulter d'un curieux dessin du cabinet de M. Bonnat, dessin dans lequel Léonard a représenté un des conspirateurs, Bernardo di Bandini Baroncelli. Ce personnage, après s'être réfugié à Constantinople, fut livré par le sultan, désireux de témoigner, aux Médicis, sa bonne volonté par cette extradition. Il fut pendu à Florence en 1479. Le soin avec lequel l'artiste nota les particularités du costume du supplicié, et jusqu'à la couleur de chaque partie du vêtement, nous autorise à croire que sa maquette devait servir de point de départ à une effigie monumentale, destinée à prendre place à côté de celle de Botticelli. Voilà donc le peintre séraphique tout à coup transformé en pourtraiteur de criminels, presque en auxiliaire du bourreau ! Léonard, j'en jurerais, accepta ce rôle sans répugnance. La science marchait toujours en lui la main dans la main avec l'art. L'étude des derniers moments du patient, l'observation des spasmes de l'agonie le passionnaient au point de vue de la physiologie pour le moins autant qu'à celui de la peinture proprement dite. Plus tard, à Milan, il assistera fréquemment aux exécutions capitales, non par une curiosité malsaine, mais par le désir, légitime chez le savant et le penseur, de contempler la lutte suprême de la mort avec la vie, de saisir le moment précis où, le dernier souffle vital s'étant échappé, s'ouvre l'abîme dont aucun œil humain n'a jusqu'ici sondé le fond. Cette tension de toutes les facultés éclate avec éloquence dans le dessin de la collection de M. Léon Bonnat. Nulle place pour l'émotion, la pitié ; nulle recherche même de la mise en scène : un cadavre, aux vêtements flasques, suspendu au bout d'une corde, la tête penchée, les mains liées derrière le dos, telle est toute la composition. La sécheresse de l'inscription qui accompagne le dessin : « calotte couleur de tan, tunique noire doublée, manteau bleu doublé de peau de renard, chausses noires », accentue encore l'impassibilité de ce jeune homme de vingt-sept ans en présence des drames les plus émouvants. Baroncelli fut pendu le 29 décembre 1479. Léonard se trouvait donc à Florence à cette époque.

Malgré bien des doutes, nous sommes en droit d'affirmer, rien qu'en nous attachant aux dessins de la première manière de Léonard, que, dès son enfance, il avait une puissance d'assimilation extraordinaire ; que son

cerveau s'emparait, avec une facilité tenant du prodige, des formes extérieures, et se les appropriait. Quelle différence avec Raphaël, qui fut tour à tour tributaire des Ombriens, des Florentins et de l'antique, avant de créer des types et un style qui lui appartinssent en propre ! Michel-Ange lui-même, malgré l'originalité et la hauteur de son génie, mit plus d'une fois à contribution ses devanciers, notamment Jacopo della Quercia, Donatello et Signorelli, sans compter les emprunts faits aux Grecs et aux Romains. Or, aux yeux de Léonard, prédécesseurs et contemporains ne comptent pas. Indifférent aux motifs créés par les autres, il ne veut rien devoir qu'à lui-même.

la réputation de Léonard avait assez grandi (il approchait d'ailleurs de la trentaine et s'était établi pour son propre compte) pour que les moines du riche couvent de San Donato à Scopeto, situé en dehors de la *Porta Romana*, le chargeassent, au mois de mars 1481, de peindre le retable de leur maître-autel (la *pala per l'altare maggiore*). L'artiste se mit à l'œuvre aussitôt ; mais, cédant à un penchant funeste, il était tout de flamme au début, tout de glace au bout de quelques semaines, il ne tarda pas à abandonner le carton sans l'avoir achevé. Les moines patientèrent longtemps, quelque chose comme quinze ans : finalement, en désespoir de cause, ils s'adressèrent à Filippino Lippi. Celui-ci, plus expéditif, leur livra, en 1496, la belle *Adoration des Mages*, le tableau si vivant et si spirituel que l'on admire au musée des Offices, dans la même salle que le carton inachevé de Léonard. Or, de cette circonstance que le sujet imposé à Filippino était *L'Adoration des Mages*, on a conclu que tel était également le sujet du retable commencé par Léonard ; partant de là, on a identifié ce carton avec celui qui se trouve au musée des Offices. (De fait, et cette circonstance a échappé à mes prédécesseurs, les deux ouvrages ont sensiblement les mêmes dimensions : celui de Léonard, d'après la communication de M. Ferri, conservateur des dessins et estampes de la galerie des Offices, mesure deux mètres trente de large sur deux mètres trente de haut ; celui de Filippino, deux mètres quarante-trois de large sur deux mètres cinquante-trois de haut ; tous deux, on le voit, affectent une forme se rapprochant sensiblement du carré, forme passablement rare en matière de tableaux.)

À cette argumentation, on peut opposer plusieurs objections : l'intervalle entre la commande faite à Léonard (1481) et la commande faite à Filippino Lippi (vers 1496) est tellement long que les frères de San Donato ont fort

bien pu changer d’idée et s’arrêter à un sujet différent. D’autre part, il ne serait pas impossible que Léonard eût traité deux fois le même sujet. Mais voici un argument qui pèsera d’un poids plus lourd dans la balance : au mois de juin 1481, le tableau commandé par les moines de San Donato était assez avancé pour que ceux-ci achetassent de l’outremer, matière si précieuse et que l’on employait seulement pour les peintures définitives ; or, le carton des Offices est simplement esquissé au bistre. Autre objection : une des études pour *L’Adoration des Mages* se trouve au revers d’une esquisse pour *La Cène*, ce chef-d’œuvre de Léonard ; un tel voisinage s’explique difficilement si l’on suppose le carton peint en 1481, c’est-à-dire une dizaine d’années auparavant. Enfin le style du carton se rapproche, par places, de celui des peintures exécutées par Léonard vers 1500, plutôt que de celui des ouvrages de sa jeunesse, par exemple la *Vierge aux rochers :* il nous offre ce modelé souple, ces attitudes presque trop élastiques, sous lesquelles la charpente osseuse finit par disparaître. Ajoutons que la prédilection avec laquelle l’artiste y représente des chevaux, dans les attitudes les plus variées, nous reporte à l’époque de ses études pour la statue équestre de *François Sforza* et pour *La Bataille d’Anghiari*, plutôt qu’à ses débuts.

Mais si la date 1481, mise en avant par certains auteurs, me paraît devoir être accueillie avec la plus grande réserve, la date 1478, adoptée par d’autres, qui considèrent *L’Adoration des Mages* comme identique au tableau commandé à ce moment pour une des chapelles du Palais-Vieux, doit être absolument rejetée. En effet, cette chapelle était dédiée à saint Bernard, et ce saint figurait dans le retable de Bernardo Daddi (1335), qu’il s’agissait de remplacer, de même qu’il figure dans le retable de Filippino Lippi, qui prit la place du retable commencé par Léonard ; dès lors, comment concilier la présence d’un saint Bernard avec une *Adoration des Mages*. J’ajouterai que, d’après M. Müller-Walde, le tableau commandé par les moines de San Donato aurait représenté *Le Portement de Croix*. L’auteur allemand considère une étude de tête de *Christ*, conservée à l’Académie des beaux-arts de Venise, comme se rapportant au tableau en question. Cette étude, sur papier vert (c’était la couleur préférée de Léonard au début de sa carrière), offre effectivement des affinités incontestables avec le type donné au Christ par Verrocchio. Mais le reste de la conjecture de l’auteur allemand est absolument gratuit.



Étude de profil d'un homme âgé couronné de lauriers,
vers 1506-1508. Plume, encre et sanguine,
16,8 x 12,5 cm. Biblioteca Reale, Turin.



Étude de caractère d'un homme âgé, vers 1505.
Sanguine, 9,4 x 6 cm. Musée du Louvre, Paris.

Étant données les habitudes de travail chères à Léonard, ses intermittences, ses tâtonnements sans fin il serait téméraire de chercher à résoudre un si délicat problème de chronologie, aussi longtemps que les documents d'archives ne nous auront pas livré la clef du mystère. Bornons-nous, quant à présent, à fixer les étapes par lesquelles *L'Adoration des Mages* a passé avant d'aboutir au carton du musée des Offices. De nombreux dessins nous permettent de les suivre pas à pas. La première en date de ces esquisses, conservée dans l'hôtel, je devrais dire le musée, de la rue Bassano, où M. Léon Bonnat a réuni tant de souvenirs des plus grands maîtres, nous prouve que Léonard s'était d'abord proposé de peindre, non

L’Adoration des Mages, mais bien *L’Adoration des Bergers* ou *La Nativité* (nous savons qu’il peignit ce dernier sujet pour l’empereur Maximilien). L’on y voit l’Enfant Jésus étendu sur le sol, ayant à ses côtés un autre enfant qui se penche vers lui, et la Vierge qui l’adore. À droite et à gauche, des personnages nus ; l’un, les bras croisés, et reconnaissable à son crâne dénudé, à sa longue barbe, à son ventre proéminent, semble inspiré du Silène antique ; ce personnage étrange se retrouve dans le dessin de la collection Armand-Valton, dont il sera question plus loin, avec cette différence qu’il s’y montre en contrepartie. Le dessin de la collection Bonnat nous offre en outre la figure d’un jeune homme qui met sa main gauche au-dessus de ses yeux, afin de s’en faire une visière. Ce motif reparaît dans le dessin du Louvre et dans le dessin de la collection Galichon, sur lesquels je reviendrai tout à l’heure.

Toutefois, dans ce dernier, ce n’est plus un jeune homme, mais un vieillard qui cherche ainsi à concentrer ses regards sur l’Enfant divin. Un troisième acteur encore, le jeune homme debout, un pied posé sur le siège sur lequel est assis le plus âgé des bergers, a passé du dessin de M. Bonnat dans le dessin de la collection Armand-Valton, sauf qu’ici il tourne le dos au spectateur, tandis que là il se montre de profil. Autant l’attitude de tous ces personnages convient aux bergers, autant elle est en contradiction avec celle que la tradition donne aux rois Mages ; nous n’y trouvons aucun de ces signes de vénération profonde, de ces génuflexions, de ces baisements de pieds, qui servent à caractériser les monarques venus du fond de l’Orient.

Une dernière figure du dessin de M. Bonnat, tracée sur la même feuille, mais en dehors de l’idée principale, achève de prouver que nous avons affaire à une esquisse pour *L’Adoration des Bergers*. C’est un jeune homme, les mains jointes, nu, à l’exception d’un bout de draperie qui forme une écharpe allant de son épaule gauche à son flanc droit : nous avons devant nous un pâtre, non un des rois Mages, non un de leurs suivants. Ce geste, si touchant, des mains jointes, a disparu dans la suite, et je le regrette ; mais il n’y a que les natures puissantes et exubérantes, telles que Léonard, qui sachent ainsi faire le sacrifice de leurs plus belles figures, certaines qu’elles les remplaceront par d’autres non moins parfaites.

Prenons le dessin qui, de la collection de M. Alfred Armand est entré dans celle de M. P. Valton : la composition flotte encore dans l’esprit du maître ; il cherche, il tâtonne. C’est que Léonard n’avait pas la netteté de conception propre aux tempéraments littéraires ; non seulement il

s'imposait un travail acharné pour réaliser son idéal, défaisant, recommençant sans cesse, mais encore il s'arrêtait volontiers à tourner autour du sujet, au lieu de l'attaquer corps à corps. C'est à ces fluctuations que nous initie le dessin de la collection Valton ; nous n'y trouvons que des figures isolées ; quelques-unes tellement indécises qu'il est impossible, à travers l'enchevêtrement des lignes et les repentirs, d'en deviner la destination.

Parmi les figures de connaissance, je citerai le jeune homme, le pied posé sur la marche d'un escalier, et le vieillard barbu : tous deux sont empruntés au dessin de la collection Bonnat. Le vieillard, toutefois, a légèrement modifié son attitude : sa main droite soutient son menton. Plus loin, le même personnage apparaît, s'appuyant sur un long bâton. Puis viennent des adolescents, le poing contre la hanche, geste familier aux acteurs ou spectateurs des *Adorations des Mages*, et que l'on rencontre notamment dans celle de Raphaël, à la pinacothèque du Vatican, mais qui rappelle aussi l'*Hermès* de Praxitèle ou le *Narcisse* du musée de Naples. Que Léonard s'inspirât dès ce moment de l'antique, nous le savons, en outre, par la figure de Silène signalée ci-dessus. On remarque d'autres attitudes d'une originalité saisissante : tels les personnages se croisant les bras sur la poitrine.

Un dessin du musée du Louvre (dans le meuble tournant placé à l'entrée des salles Thiers) ne nous offre, comme celui de la collection Valton, que des figures isolées. Mais la composition a fait un pas de plus : ici, toutes les attitudes respirent le respect le plus profond. C'est, d'abord, une figure prosternée, puis deux autres qui s'inclinent, puis un personnage qui s'avance, la taille légèrement courbée, les mains levées comme pour exprimer son étonnement ; plus loin, un acteur qui, afin de mieux voir, élève la main au-dessus de ses yeux en guise de visière, et un autre qui étend le bras vers le spectateur comme pour lui crier : « Voyez le miracle ! »

Un dessin du musée de Cologne, qui m'a été signalé par MM. de Geymüller et Richter, est très certainement contemporain du dessin du Louvre, car ils contiennent tous deux des essais de combinaisons pour des figures identiques, abstraction faite des différences dans les attitudes. J'ajouterai que, dans le dessin du Louvre, les personnages sont déjà en partie vêtus, tandis que dans le dessin de Cologne, l'on n'aperçoit une indication de draperies que derrière trois d'entre eux. Mais prenons un à un les acteurs. Nous avons d'abord, dans la partie supérieure, en commençant

par la gauche, une délicieuse figure de jeune garçon, les bras étendus en avant, la tête retournée ; aux pieds, une indication de cothurne. Dans le dessin du Louvre, cette figure a subi une transformation complète : au lieu de se montrer presque de face, elle est retournée et se montre presque de dos. Elle a reçu, en outre, pour vêtement, une tunique nouée à la ceinture. Le second personnage, celui du milieu, a subi une métamorphose encore plus radicale. Dans le dessin de Cologne, il se produit de face, une main appuyée contre la hanche, l'autre placée sur sa tête, comme pour se faire une visière. Dans le dessin du Louvre, ces deux gestes sont rigoureusement maintenus, mais le personnage apparaît de profil, au lieu de se montrer de face. Léonard a utilisé, pour cette dernière figure, un autre motif du dessin de Cologne : le personnage qui se montre au second plan, de profil, la main levée au-dessus des yeux. Un second acteur, l'adolescent debout vers la droite, le haut des bras ramené en arrière et les avant-bras étendus, dans une attitude qui exprime la surprise et la vénération, a disparu dans le dessin du Louvre.

Il en est de même d'un de ses compagnons, celui qui est debout à gauche, le bras appuyé sur la hanche. L'autre, au contraire, qui s'avance en se courbant, les bras étendus, se retrouve dans le dessin du Louvre, où toutefois il est vêtu et a les bras ramenés plus près du corps. Son voisin, qui s'incline, les mains jointes, se retrouve également dans le dessin du Louvre, avec cette différence qu'il y lève la tête, au lieu de la baisser, et qu'il avance la jambe droite, au lieu d'avancer la jambe gauche. Il reparaît dans l'important dessin de la collection Galichon qui représente une étape ultérieure de la composition. Un dernier personnage, celui qui a un genou en terre, est représenté, dans le dessin du Louvre, comme rampant ; mais se redresse dans le dessin de la collection Galichon. D'une beauté frappante est le groupe des cinq personnages se pressant en tumulte près de l'Enfant divin. Léonard, toutefois, ne l'a pas conservé, ainsi que l'on peut s'en convaincre en rapprochant le dessin de Cologne du dessin de la collection Galichon.

Dans ce groupe éclatent une chaleur et un enthousiasme, une émotion et une passion que l'on trouve trop rarement dans l'œuvre du maître. Il s'était fait, semble-t-il, une loi de comprimer ses sentiments, afin de n'offrir au public que le spectacle d'une sérénité parfaite.

Le dessin du musée de Cologne ne contînt-il que cette révélation, ne nous offrît-il que cette explosion de sentiments généreux, qu'il y aurait déjà un

intérêt majeur à le signaler aux admirateurs de Léonard et que je me croirais suffisamment payé de mes efforts par le plaisir que j'éprouve à le mettre en lumière.

Un cinquième dessin, en suivant l'ordre chronologique, se trouve au musée des Offices : c'est une étude pour le fond du tableau, qui semble avoir particulièrement préoccupé Léonard. À gauche, deux escaliers parallèles, et, au pied de l'un d'eux, un chameau couché. Ce motif n'a rien qui doive surprendre : les *Adorations des Mages* ont de tout temps permis aux peintres de multiplier les motifs pittoresques, les animaux rares, exotiques. Exemple : la fresque de Luini à Saronno, avec la girafe figurant dans le cortège des Rois mages. Il faisait si bon sortir des limites étroites de l'art sacré, se mettre pour un moment au vert ! Mais revenons au dessin des Offices : sur les marches d'un des escaliers, un homme assis ; plus loin, un autre qui monte en courant. J'avais cru, un instant, que Léonard avait eu la pensée de placer la Vierge au sommet de ce double escalier et d'en faire gravir les marches aux rois avec leur cortège, disposition qui aurait singulièrement augmenté l'intérêt dramatique et fourni l'occasion d'une mise en scène grandiose. Mais je n'ose insister sur mon hypothèse. Au fond de l'esquisse, des chevaux qui se cabrent ou qui ruent.



Étude de caractère d’un vieil homme et ébauche d’une tête de lion, vers 1505-1510.

Sanguine et rehauts de blanc sur papier, 18,3 x 13,6 cm.

Windsor Castle, Royal Collection Trust, Londres.



Profil en buste d’un homme âgé
(Gian Giacomo Trivulzio ?), vers 1510.

Sanguine et pierre noire, 22,2 x 16 cm.

Windsor Castle, Royal Collection Trust, Londres.

Un dessin merveilleux, qui, de la collection Galichon, est entré au Louvre, nous fait connaître la suprême étape d’une composition si laborieuse, avant l’exécution du carton. On a qualifié à tort ce dessin de première pensée pour *L’Adoration des Mages :* c’est dernière qu’il eût fallu dire, puisqu’il a été précédé de tant d’autres. La beauté, l’animation et l’éloquence de ces figures à peine esquissées, plusieurs d’entre elles sont encore nues, le rythme de ces lignes, qui produisent comme une vibration musicale (Raphaël s’en est très visiblement inspiré à la fin de sa période

florentine et au début de sa période romaine), et bien d'autres traits encore défient l'analyse. Tout y est vie, souffle, inspiration, éloquence, lumière et amour.

Il est plus facile de caractériser les analogies et les différences matérielles entre le dessin en question et ses aînés. Plusieurs des personnages du premier dessin du Louvre y sont entrés, avec de légères modifications. L'homme nu, incliné, les mains jointes, est devenu, mais en contrepartie, un Roi mage : celui qui s'avance en s'inclinant, les mains étendues ; le vieillard nu prosterné a servi de modèle au roi agenouillé (on remarquera que sa taille s'est successivement redressée en allant du dessin du Louvre au carton définitif). D'autres personnages sont restés sans emploi : tel le jeune homme qui se fait une visière de sa main (à moins qu'il n'ait servi à préparer le vieillard qui se trouve à droite, en contrepartie, dans le dessin Galichon et dans le carton des Offices). Quant au jeune homme du dessin du Louvre, debout, les mains étendues, il a peut-être inspiré le personnage debout à droite, les mains levées.

Prenons maintenant le carton. Les figures émergent en quelque sorte d'un brouillard. Ce qui frappe le plus, ce sont les attitudes pour ainsi dire rampantes, la profonde vénération pour le couple divin, les protestations faites avec les mains. Léonard ne se proposait pas encore de recourir à de grandes lignes pures et simples, comme dans *La Cène,* mais de prodiguer des groupes pittoresques ; il se comportait en peintre plutôt qu'en décorateur.

Il y a des arbres qui eussent été du plus bel effet ; des têtes de cheval d'un caractère étrange ; au fond, d'autres chevaux, à la puissante encolure, qui caracolent comme dans *La Bataille d'Anghiari*. Cela eût été vivant, varié, pittoresque, comme pas un des tableaux achevés du maître. On sent dans l'ébauche la distinction suprême, le charme de la rêverie ; on y devine la préoccupation d'effets de clair-obscur étonnants, bien autrement distingués que ceux du Corrège. Encore une fois, cette ébauche est grandiose, avec des fragments d'un style héroïque, comme Léonard seul pouvait le concevoir ; l'héroïsme étant ici plus humain, plus pittoresque, moins abstrait, que chez Michel-Ange.

La scène principale se développe en plein air, dans un paysage assez étendu, orné, au centre, de deux beaux arbres et, au fond, de rochers. Le bœuf et l'âne ont disparu. Au premier plan, vers le milieu, la Vierge assise, souriante et émue, offrant son fils à la vénération des souverains étrangers.

Son attitude s’est légèrement modifiée dans l’intervalle entre l’exécution du dessin de la collection Galichon et celle du carton des Offices. Là, elle se montrait presque de profil, et s’inclinait profondément ; ici, elle s’est redressée, a donné plus de noblesse à son maintien et plus de liberté à son regard. Elle est charmante ainsi d’expression et d’attitude, avec son pied gauche sensiblement en retrait sur le pied droit, motif qui semble avoir inspiré Raphaël dans la *Vierge de Foligno*, où nous retrouvons le même mouvement, et pour la position du pied et pour celle de la tête. L’Enfant a subi des changements non moins importants : assis sur les genoux de sa mère, en lui tournant le dos, il se penchait vers le roi agenouillé devant lui ; dans le carton, au contraire, il repose commodément sur les genoux maternels ; étendu plutôt qu’assis, il lève la droite par un geste gracieux, tandis qu’il touche de la gauche le vase que lui offre le donateur. Celui-ci, représenté tout nu dans le dessin de la collection Galichon, est ici vêtu d’un ample manteau ; au lieu de tendre des deux mains à l’Enfant le vase précieux, il le lui présente d’une seule main, tandis que, de l’autre, il s’appuie sur le sol.



Andrea Mantegna,
L'Adoration des Mages, vers 1497-1500.
Tempera et or sur toile, 54,6 x 70 cm.
The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

Bref, il n'est aucune figure qui ne montre le travail énorme réalisé dans l'intervalle. Ces retours incessants sur lui-même, ce désir inassouvi de perfection sont la caractéristique de l'art de Léonard : il ne parvient pas à se satisfaire lui-même.

Les spectateurs placés aux deux côtés de la scène méritent tout particulièrement notre attention : ces figures sont, les unes pleines de majesté, les autres pleines d'élan, groupées avec une aisance et une liberté inimitables. Par un artifice dont seuls les plus grands dramaturges ont eu le secret, Léonard a opposé, au calme des personnages placés debout aux extrémités de la composition et l'encadrant en quelque sorte, les attitudes et les gestes, tour à tour émus ou passionnés, des acteurs qui se précipitent vers la Vierge, ou qui mettent un genou en terre. Le fond du carton est occupé par des ruines classiques, aux arcades éventrées, sous lesquelles s'agitent des hommes à pied ou à cheval ; les deux escaliers indiqués dans le dessin du musée des Offices ont été conservés ; sur l'un d'eux sont assis plusieurs personnages.

Parmi les scènes de l’histoire sainte, *L’Adoration des Mages* est celle qui se prête le mieux au développement de l’élément hippique : par ce côté, elle devait particulièrement séduire Léonard, de tout temps si grand amateur de chevaux. Sans s’écarter des règles strictes de l’iconographie sacrée, le maître pouvait donner librement carrière à un goût dont il n’avait d’ailleurs qu’à se féliciter. Aussi nous montre-t-il une douzaine de chevaux dans toutes les attitudes : couchés, debout, au repos, marchant, se cabrant, s’élançant au galop. À droite, au fond, une véritable mêlée de cavalerie, qui annonce *La Bataille d’Anghiari :* des combattants nus sur le sol, entre les pieds des chevaux, une femme, également sans vêtements, qui s’enfuit, etc. L’action principale souffre quelque peu de ce voisinage, mais les hommes supérieurs seuls ont le privilège de se placer ainsi à côté de la question. La végétation, toujours si chère à Léonard, n’a pas été sacrifiée : au second plan, près du centre, se dresse un palmier magnifique.

Une observation encore : Léonard, qui s’est toujours montré exclusivement peintre, avec plus ou moins de dédain pour les arts décoratifs, n’a pas donné aux costumes de ses héros la richesse qui les distingue dans l’art du Moyen Âge ou de la première Renaissance ; il les a représentés vêtus de tuniques, de toges ou de manteaux rappelant ceux de l’Antiquité, mais drapés plus librement. De même, les vases précieux, apportés par les trois souverains, n’ont rien de la magnificence qui en était inséparable chez les peintres primitifs, et qui était si bien faite pour relever les lignes d’une composition : ce sont des calices, aux formes très simples et de petites dimensions, avec un couvercle terminé par un bouton.

Un historien d’art, des plus autorisés, a fort bien analysé la technique du carton de *L’Adoration :* « Léonard, nous dit-il, dessinait d’abord assez nettement, avec la plume ou le pinceau, sur le panneau préparé ; il mettait le tout en perspective, comme le prouve le dessin du musée des Offices ; ensuite il ombrait avec une couleur brune ; mais comme il se servait d’une espèce de bitume, le ton en est devenu très foncé, et, dans les ouvrages qu’il a terminés, cette couleur bitumineuse a absorbé toutes les autres et noirci les ombres outre mesure. » C’est bien ainsi que Vasari, lui aussi, avait caractérisé les innovations de Léonard : « Il introduisit dans la peinture à l’huile une certaine obscurité (c’est-à-dire l’emploi de tons obscurs), dont les modernes se sont servis pour donner plus de force et de relief à leurs figures... Désireux de donner le plus de relief possible aux objets qu’il représentait, il s’efforçait, à l’aide d’ombres obscures, de trouver les noirs

les plus profonds pour rendre plus claires les parties lumineuses ; il arrivait ainsi à supprimer les clairs et à donner à ses tableaux l’aspect d’un effet de nuit. »



L'Adoration des Mages, 1481.
Plume et encre brune, 28,4 x 21,3 cm.
Musée du Louvre, Paris.



Six études d’hommes nus ou drapés, vers 1480.
Plume et encre, 27,7 x 21 cm.
Musée du Louvre, Paris.



Étude de personnages pour L'Adoration des Mages,
vers 1480. Plume et encre, 27,5 x 18 cm.
Wallraf-Richartz Museum, Cologne.



Étude de figures pour L'Adoration des Mages, vers 1481.
Plume et encre sur pointe de métal, 21,3 x 15,2 cm.
Musée Bonnat-Helleu, musée des Beaux-Arts de Bayonne.

Eu égard à l'harmonie du coloris, Léonard, instinctivement ou de propos délibéré, affiche autant de parti pris. Aux couleurs plus ou moins crues de ses prédécesseurs, il substitue une gamme savante, obtenue avec les tons les plus ternes, tels que le bistre et le bitume : en pareille matière, il eût pu rendre des points à Rembrandt en personne. Le théoricien, ici, confirmait les tendances du praticien : il faut lire le *Traité de Peinture* pour voir avec quelle ironie il raille les peintres médiocres qui cachent leur insuffisance sous la profusion de l'or et de l'outremer.

Dans une autre innovation (à moins que ce ne soit une réminiscence), Léonard se rencontre avec Masaccio. Supprimant les accessoires oiseux, il attribue la place d'honneur à la figure humaine, dépouillée de tous vains ornements, réduite à un costume d'une simplicité antique. Que voilà bien le principe même de l'art classique, mais d'un classicisme animé et réchauffé sans cesse par l'étude de la nature !

Envisageons, à son tour, la conception du tableau : les prédécesseurs de Léonard avaient tous plus ou moins sacrifié à la peinture littéraire ; je veux dire à une peinture où les idées, les motifs, la composition, tenaient plus de place que la recherche même de certains secrets de la technique. Ils étaient nés narrateurs ; des narrateurs tantôt émus, tantôt amusants, habiles à personnifier quelque idée abstraite par une figure, par un geste ; habiles aussi à commenter par le pinceau, à l'aide de mille traits ingénieux, les récits de l'*Ancien Testament* ou de la *Légende des Saints*. N'est-ce point là l'antipode des ambitions de Léonard ! Personne moins que lui n'entendait subir le joug de la littérature.

Sa peinture, il voulait qu'elle fût admirée pour elle-même, non pour les sujets qu'il mettait en œuvre ; son triomphe, c'était la solution de quelque beau problème de perspective, d'éclairage, de groupement et surtout de modelé ; pour le surplus, il s'en remettait à ses instincts de sensibilité et de poésie.

Que si nous considérons l'invention même des figures, ici encore Léonard proclame les droits de la grande peinture d'histoire. Après Fra Angelico, concurremment avec le Pérugin et avant Michel-Ange, il proscrit de ses tableaux de sainteté tout portrait d'ami ou de protecteur. Ce n'est pas qu'il ne s'inspire parfois de figures réelles ; mais il leur fait subir un travail d'appropriation et d'assimilation énorme, avant de leur donner place dans le sanctuaire de l'art : examinez plutôt sa *Cène*. Bref, il est sans exemple qu'il ait introduit un portrait dans n'importe laquelle de ses compositions religieuses. Ses personnages sont ou inventés de toutes pièces ou bien idéalisés.

Il nous sera facile, après ces analyses, de caractériser le progrès réalisé, je devrais dire la révolution accomplie, dans la peinture par le Vinci. Étudiant avec passion la nature, tout comme les sciences qui permettent de la reproduire plus exactement, anatomie, perspective, physiognomonie, puis, par compensation, consultant, avec l'indépendance qui lui était propre, les modèles antiques, il était impossible qu'il ne combinât pas la précision avec

la liberté, la vérité avec la beauté. Là, dans cet affranchissement définitif, dans cette pleine possession du modelé, de l'éclairage et de l'expression, dans cette ampleur et cette liberté, se trouvent la raison d'être et la gloire du maître : d'autres ont pu s'essayer dans des voies différentes ; aucun n'est allé plus loin, aucun n'est monté plus haut.

Le mieux informé et le plus chaud de ses biographes, le brave Vasari, a défini en termes excellents cette mission en quelque sorte providentielle. Après avoir énuméré tous les coryphées du XVe siècle, il ajoute : « Les ouvrages de Léonard de Vinci mirent pleinement en lumière l'erreur commise par ces artistes : il inaugura la troisième manière, ou la manière moderne ; outre la hardiesse et la bravoure du dessin, outre la perfection avec laquelle il reproduisit jusqu'aux minuties les plus subtiles de la nature, exactement comme elles sont, il donna véritablement à ses figures le mouvement et le souffle, grâce à l'excellence de ses règles, la supériorité de son ordonnance, la justesse de ses proportions, la perfection de son dessin, et sa grâce divine : l'abondance de ses ressources n'était égalée que par la profondeur de son art (*abbondantissimo di copie, profondissimo di arte*). L'on ne saurait mieux dire : à Léonard, la peinture doit son évolution suprême.

Pour achever de mettre en lumière l'incommensurable supériorité de *L'Adoration des Mages*, examinons quelques autres peintures florentines du même siècle. Voici, à titre de repoussoir, au musée des Offices, *L'Adoration des Mages*, peinte par Domenico Ghirlandaio en 1487. Comme l'action y est timide encore et quelle raideur dans les chevaux qui stationnent au fond ! Léonard, grâce aux lois du clair-obscur, qu'il s'appliqua, sa vie durant, à perfectionner, put produire un relief inconnu à ses devanciers, fondre son coloris, y mettre une suavité et une morbidesse qui n'avaient même pas été soupçonnées jusqu'alors, surtout point par Domenico Ghirlandaio.

Nous attaquons-nous à Filippino Lippi, que voilà bien l'antithèse vivante de Léonard : l'un brillant, mais, hélas ! aussi, superficiel ; plus porté à la peinture littéraire qu'aux raffinements du dessin ou du coloris ; le second, plein de sérieux et de conviction, doué au plus haut point du sentiment de la forme et de la beauté.

Le hasard a voulu qu'à trois reprises Léonard se rencontrât avec Filippino. Une première fois, comme on l'a vu, celui-ci fut chargé (1483) d'exécuter le retable qui avait été commandé à Léonard pour la chapelle de Saint-Bernard, au Palais-Vieux de Florence ; une seconde fois (1496), il

reçut la même mission pour *L'Adoration des Mages*, destinée au couvent de San Donato.

Lors de leur dernière rencontre, ce fut Léonard, au contraire, qui sollicita Filippino de lui céder la commande du retable destiné au couvent des Servites. Filippino, en artiste obligeant et courtois, s'empressa de faire droit à la demande de son aîné ; mais Léonard, selon son habitude, laissa là l'œuvre inachevée et Filippino reprit, en 1503, le contrat primitif, que la mort seule l'empêcha d'exécuter.

L'Adoration des Mages de Filippino et celle de Léonard feront toucher au doigt les différences entre les deux maîtres. Malgré des parties véritablement belles, je dirai même superbes, tel le berger accroupi (ce morceau serait digne d'être signé par Raphaël), on critiquera ces têtes sans expression, vides, banales, peintes de chic, surtout celles du premier plan. Filippino, pourtant, ne s'était pas fait faute d'introduire dans son tableau les portraits de ses contemporains, notamment des Médicis, tandis que Léonard de Vinci s'interdit toujours rigoureusement ce subterfuge.

Et cependant, le spirituel Filippino n'a pas su se dérober entièrement à la fascination de son émule. Le personnage de profil qui, dans son *Adoration des Mages*, lève les deux mains en l'air (derrière le berger accroupi), procède du personnage placé au second plan, vers la droite, dans le carton de Léonard.

On classe d'ordinaire parmi les productions de la période florentine l'étude pour le *Saint Jérôme*, conservée à Windsor, et l'ébauche du *Saint Jérôme*, peinture sur panneau, exposée à la pinacothèque du Vatican (ancienne collection du cardinal Fesch). Autant l'étude a de fermeté (le saint est représenté à genoux, tenant d'une main un crucifix et étendant l'autre pour se frapper la poitrine), autant l'ébauche paraît indécise et estompée.

Les épreuves par lesquelles elle a passé et son état de dégradation n'expliquent que trop ses imperfections (la tête, découpée dans le panneau, a été longtemps séparée du reste de la composition). Le saint est représenté un genou en terre, faisant face au spectateur ; une main occupée à retenir les plis de ses draperies, il étend l'autre pour se frapper la poitrine. Ses traits expriment une douleur profonde. Près de lui, le lion traditionnel, d'une tournure superbe. Au fond, une église, dans laquelle on s'accorde à reconnaître Sainte-Marie-Nouvelle de Florence, avec sa façade remaniée par L.-B. Alberti.



Étude de figures pour L'Adoration des Mages, vers 1480.
Plume et encre, 16,6 x 26,5 cm. British Museum, Londres.



Étude de perspective pour L'Adoration des Mages,
1481-1482. Plume, encre et lavis sur esquisse à la
pointe de métal, 16,3 x 29 cm. Galleria degli Uffizi, Florence.



L'Adoration des Mages, 1481-1482.
Ocre jaune et encre brune sur panneau,
246 x 243 cm. Galleria degli Uffizi, Florence.

En considérant cette période de l'Œuvre de Léonard, de 1472, époque où il se fit recevoir membre de la corporation des peintres de Florence, à 1482 ou 1483, date de son départ pour Milan, il est impossible de n'être pas surpris de la rareté de ses peintures. À peine si, pour ces douze ans, nous comptons deux ou trois tableaux ou ébauches.

Et cependant, de vastes cycles prenaient naissance à ce moment, soit à Florence, soit à Rome. Comment les mécènes du temps ont-ils pu négliger

ainsi le glorieux débutant ? La réponse est aisée : dès lors les habitudes de Léonard étaient connues d'un chacun ; l'on savait, d'une part, qu'il n'avait guère de goût pour les scènes nombreuses, pour les compositions de grandes dimensions, à la façon des fresques ; bien plus, qu'il n'éprouvait nulle tendresse pour ce genre de peinture ; l'on n'ignorait pas, d'autre part, que, recherchant une perfection quasi surhumaine, il lui arrivait le plus souvent de laisser là l'œuvre commencée, sans y mettre la dernière main.

Quelle que soit la date, quelle que soit même l'authenticité des tableaux énumérés jusqu'ici, *Annonciations* du Louvre et des Offices, *Adoration des Mages*, *Saint Jérôme* et *tutte quante*, un fait reste indéniable : dès lors un ferment nouveau, troublant et fécond, avait fait sentir son action, et ce ferment, nul autre que Léonard ne pouvait l'avoir introduit dans le bouillon de culture florentin, pour parler avec les physiologistes modernes. Adieu désormais l'archaïsme, avec ses conventions et sa raideur ; adieu les couleurs disparates ; adieu les portraits substitués aux types de saints ; adieu tout ce qui sentait l'effort et la tension !

Arrêtons-nous au défaut qui vient d'être indiqué en dernier lieu, sauf à revenir plus loin sur les autres. Est-il rien qui égale la grâce facile de Léonard, ce laisser aller apparent sous lequel se cachent de si profonds calculs ! Ses dessous, comme l'on dirait aujourd'hui, étaient aussi consciencieusement préparés que ceux de n'importe lequel d'entre ses prédécesseurs ou contemporains, mais il parvenait, au prix d'un labeur surhumain, à dissimuler ce qui ne formait que la préparation même du travail ; par des prodiges de génie il donnait à l'ensemble l'apparence d'une œuvre coulée d'un seul jet et créée comme d'un souffle.

À une nature de grand seigneur telle que Léonard, l'on comprend que l'horizon florentin ait paru quelque peu borné, que l'artiste se soit senti mal à l'aise dans ce milieu, qui n'avait cessé d'être essentiellement bourgeois, car les préjugés populaires contre la noblesse et tout ce qui rappelait la tyrannie n'avaient rien perdu de leur force : malgré leur omnipotence, les Médicis du XVe siècle, Cosme, Pierre, fils de Cosme, et Laurent le Magnifique, se virent constamment obligés de compter avec eux.

En outre, quelle que fût la libéralité de ces opulents marchands et banquiers, ils ne disposaient ni d'honneurs, ni de places, ni de trésors comparables à ceux des princes souverains.

L'artiste, dans cette société où continuait à régner un farouche esprit d'égalité, était condamné à vivre modestement, mesquinement. Quelle

sujétion pour un esprit aussi brillant, aussi exubérant ! Le luxe d'une cour, des fêtes magnifiques à organiser, des expériences grandioses à instituer, une fortune brillante à conquérir, tels étaient les avantages qui devaient l'attirer tôt ou tard chez les princes si délicats, si raffinés et si corrompus, auxquels obéissaient alors la plupart des États voisins.

Il y avait autre chose encore : Léonard, ne l'oublions pas, n'avait point de famille ; les mariages successifs de son père, la naissance de nombreux frères et sœurs, ne tardèrent pas à l'exiler définitivement de la demeure qu'il avait pu, par instants, considérer comme la maison paternelle. Et partout, au milieu de ses concitoyens, cette tache sur son nom, ces sourires ironiques quand il se présentait dans un salon ! Qui sait ? Peut-être aussi des sobriquets plus ou moins injurieux ! À l'étranger, du moins, on ne lui reprocherait pas sans cesse l'illégitimité de sa naissance, et ce, pour un bon motif : c'est qu'on l'ignorait.

Ce qu'il y a eu de bizarre, parfois d'extravagant, dans la conduite de Léonard, ses charges, son luxe, ne procéderaient-ils pas d'aventure du besoin de se mettre en dehors et au-dessus des habitudes de son entourage, au lieu d'expier sans cesse une faute qui n'était pas la sienne ? Loin de subir cette humiliation et de souffrir en silence, il jeta un défi à l'opinion publique ; ne pouvant être le plus considéré, il voulut être le plus spirituel et le plus brillant.



Sandro Botticelli,
L'Adoration des Mages, vers 1470-1475.
Tempera à l'œuf sur peuplier,
diamètre : 130,8 cm. National Gallery, Londres.



Domenico Ghirlandaio, *L'Adoration des Mages*, 1488. Tempera sur bois.
Tondo, diamètre : 171 cm.
Galleria degli Uffizi, Florence.

Ici se place un problème qui, en ces dernières années, a vivement préoccupé le monde savant. Léonard est-il allé directement de Florence à Milan, ou bien, cédant aux inspirations de son humeur instable, a-t-il entrepris des pérégrinations plus ou moins longues avant de planter définitivement sa tente au milieu de la grasse Lombardie ? Il y a quelques années, M. Richter a lancé une conjecture à la fois très ingénieuse et très hardie : frappé de la multiplicité des passages dans lesquels Léonard fait allusion aux choses de l'Orient, il en a conclu que l'artiste avait visité ces

parages lointains, qu'il avait servi le soudan d'Égypte ; bien plus, qu'il avait embrassé l'islamisme. En ce qui concerne le voyage même, l'hypothèse avait pour elle une certaine vraisemblance, à première vue du moins.

De nombreux artistes italiens, architectes, peintres, sculpteurs et surtout fondeurs, n'avaient-ils pas cherché fortune à la cour du sultan, du tsar ou encore du soudan : Michelozzo, qui était allé à Chypre, Aristotele di Fioravante, qui s'était fixé à Moscou, Gentile Bellini, qui avait passé une année à Constantinople, pour ne point parler des maîtres toscans ou lombards établis à Pesth, à Cracovie, à Varsovie ou jusqu'en Asie !

Les arguments produits par M. Richter offrent d'ailleurs plus d'une particularité propre à nous frapper.

C'est d'abord, dans un manuscrit du British Museum, une allusion aux éruptions de l'Etna et du Stromboli. Puis, à la Bibliothèque de Windsor, une description de l'île de Chypre. Un des manuscrits de Léonard, appartenant à l'Institut de France, contient un projet de pont à côté duquel est écrit : « Ponte da Pera à Gostantinopoli », pont de Pera à Constantinople.

Enfin, dans une sorte de parabole sur la prohibition du vin, Léonard se montre familiarisé avec un des traits caractéristiques des mœurs musulmanes. Mais voici une présomption qui paraît encore plus probante : le fameux *Codex atlanlicus*, de Milan, contient le brouillon d'une lettre adressée au *diodario di Sorio*, c'est-à-dire au diodaris de Syrie ; on y lit le récit des travaux entrepris, par l'auteur de cette lettre, pour le sultan de Babylone, c'est-à-dire pour le sultan du Caire :

« Je me trouve ici en Arménie pour me livrer avec dévouement aux travaux dont vous m'avez chargé en m'y envoyant, écrit Léonard. Pour commencer avec les contrées qui me paraissent le plus à notre propos, je suis entré dans la ville de Chalendra. C'est une ville voisine de notre frontière, qui est située sur les côtes, au pied du mont Taurus, etc. »

Une autre lettre débute ainsi : « Je ne mérite pas, ô diotario, d'être accusé de paresse, comme vos reproches paraissent l'indiquer. Mais bien plutôt, comme votre bienveillance, qui a créé pour moi la charge que j'ai obtenue de vous, est sans limites, je me sens obligé de faire les recherches et d'approfondir avec ardeur les raisons d'effets si considérables et si étonnants ; mais cette affaire m'a bien coûté du temps », etc.

Il résulterait du rapport dont Léonard s'était chargé que l'artiste avait été envoyé d' Égypte en Asie Mineure comme ingénieur du sultan Kaït-Bai. D'après des documents arabes dont des extraits ont été communiqués par

M. Schéfer, ce souverain aurait fait un voyage, en 1477, dans les vallées de l'Euphrate et du Tigre, pour inspecter les forteresses, qui, environ quarante ans plus tard, devaient tomber entre les mains des Turcs. En 1483, il y eut en Syrie, et surtout à Alep, un tremblement de terre épouvantable, auquel le terme *grande e stupendo effecto* paraît faire allusion. Léonard parle en détail, dans son rapport, de la ruine de la ville et du désespoir des habitants. Ses descriptions sont illustrées par des dessins de sa main, qui représentent des rochers, dont les noms arabes sont notés en lettres italiennes, et par une petite carte géographique de l'Arménie.

À l'appui de ces lettres, dont les ratures et certaines tournures tendraient à prouver qu'il s'agit d'une rédaction due à Léonard, et non de copies de documents rédigés par d'autres, viendraient, d'après M. Richter, des dessins représentant les montagnes du Taurus ; ailleurs encore, on rencontre des notes ou des croquis relatifs à l'Orient.



Saint Jérôme, 1482. Tempera et huile sur bois,
103 x 75 cm. Biblioteca Vaticana, Rome.



Étude cartographique des canaux dérivés de l'Arno autour de Pise, vers 1503.

Plume, encre et tempera, 21 x 30 cm.

Biblioteca Nacional, Madrid.



Carte pour le détournement de l’Arno, 1503-1504.
Plume et encre sur pierre noire, 33,5 x 48,2 cm.
Windsor Castle, Royal Collection Trust, Londres.

Ajoutons que, d’après M. Richter, ce voyage en Orient aurait eu lieu soit entre 1473 et 1477, soit entre 1481 et 1485, époques pendant lesquelles on ne possède aucun renseignement certain sur la vie de l’artiste.

Quelque séduisante que soit l’hypothèse de M. Richter, quelque approbation que lui aient donnée des savants autorisés, je crois qu’il faut l’accueillir avec une réserve extrême. Léonard, dont l’imagination était constamment en travail, a pu se procurer de différents côtés des renseignements sur l’Orient ; compilateur infatigable (un tiers peut-être de ses écrits se compose d’extraits d’auteurs anciens ou modernes), il aura transcrit des documents rédigés par d’autres, sans prendre la peine de prévenir le lecteur (qui n’était que lui-même, car aucun de ses manuscrits ne semble avoir été destiné à l’impression) qu’il citait, non son propre témoignage, mais celui d’autrui.

Ces renseignements, il a pu les tenir d’un jeune homme de la famille Gondi, fixé à Constantinople en 1480, c’est-à-dire d’un membre de la famille florentine qui avait sous-loué une maison au chef de la famille des Vinci, ou de ses amis de Milan, qui s’étaient trouvés en relations avec l’ambassadeur du soudan d’Égypte, de passage dans la capitale de la

Lombardie, en 1476. L'on connût, d'autre part, les noms d'une longue série de Milanais qui visitèrent la Terre Sainte : Jean-Jacques Trivulce, entre autres, s'y rendit en 1476. Léonard a aussi pu mettre à contribution Benedetto Dei, qui fut nommé en 1480 directeur de la banque des Portinari à Milan : ce personnage avait, lui aussi, séjourné en Orient.

D'après l'opinion d'Eugène Piot, rapportée par M. de Geymüller, la composition des lettres adressées au Diodario pourrait également s'expliquer par la mode, fréquente alors, de déguiser des questions contemporaines sous une forme allégorique, comme l'ont fait l'auteur des *Lettres de Philaris* et celui des *Lettres du Grand-Turc*. Gilbert Govi, qui connaissait si bien l'œuvre écrit de Léonard, n'a pas hésité, dans une communication faite à l'Académie des Sciences, en 1881, à soutenir un système analogue : « En ce qui concerne les notes sur le Taurus, l'Arménie et l'Asie Mineure, écrivait le regretté professeur, elles sont empruntées à quelque géographe ou voyageur contemporain. L'index imparfait qui accompagne ces fragments autoriserait à croire que Léonard voulait en faire un livre qui resta inachevé.

En tout état de cause, il n'est pas possible de trouver dans ces fragments une preuve quelconque d'un voyage de Léonard en Orient, ni de sa prétendue conversion au mahométisme. Léonard aimait passionnément les études géographiques ; dans ses écrits, on rencontre fréquemment des itinéraires, des indications, des descriptions de localités, des esquisses de cartes et des croquis topographiques de différentes régions ; il n'est donc pas surprenant qu'en habile narrateur il se fût proposé d'écrire une sorte de roman sous forme de lettres, roman dont l'intrigue aurait eu pour théâtre l'Asie Mineure, région sur laquelle les ouvrages contemporains, et peut-être aussi le récit de quelque voyageur de ses amis, lui auront fourni quelques éléments plus ou moins fantastiques. »

L'hypothèse de ce voyage en Orient écartée, il nous reste à rechercher dans quelles circonstances Léonard alla se fixer à la cour des Sforza, si célèbre par sa magnificence et par sa corruption. À quelle époque entreprit-il ce voyage mémorable, qui n'a pas seulement eu pour effet de donner naissance à l'École milanaise, qui a encore imprimé le sceau de la perfection aux œuvres mêmes du maître ?

L'auteur anonyme de la vie de Léonard, publiée par M. Milanesi, raconte que l'artiste comptait trente ans lorsque Laurent le Magnifique l'envoya, en compagnie d'Atalante Migliarotti, porter un luth au duc de Milan. D'après

Vasari, au contraire, Léonard aurait entrepris ce voyage de sa propre initiative. Les deux biographes sont d'ailleurs d'accord au sujet de l'épisode du luth : « Léonard, dit l'un, devait jouer du luth devant ce prince passionné pour la musique. Il arriva portant un instrument qu'il avait façonné lui-même, presque entièrement en argent et ayant la forme d'un crâne de cheval. Cette forme était originale et bizarre, mais donnait aux sons quelque chose de plus vibrant et de plus sonore. Il sortit vainqueur de ce concours ouvert à beaucoup de musiciens, et se montra le plus étonnant improvisateur de son temps. Ludovic, séduit encore par l'éloquence facile et brillante de Léonard, le combla d'éloges et de caresses[6]. » Pour ce qui est de l'intervention de Laurent le Magnifique, rien de plus vraisemblable que la version donnée par le biographe anonyme. À tout instant, Laurent remplissait le rôle d'intermédiaire entre les mécènes et les artistes. Vis-à-vis des rois de Naples, des ducs de Milan, du roi de Hongrie ou de simples municipalités, il se charge sans cesse avec empressement de commissions de cette nature. Ludovic le More, en particulier, fut son obligé : l'illustre mécène florentin lui adressa, quelques années plus tard, le célèbre architecte florentin Giuliano da San Gallo, avec commission de construire un palais.

Nous attachons-nous à la date du voyage, nous ne trouvons que contradictions. Vasari parle de 1493 ; MM. Morelli et Richter de 1485 ; la majorité des autres critiques modernes de 1483 ; M. Müller-Walde, enfin, de la fin de 1481 ou du commencement de 1482. Examinons ces différentes hypothèses. Un auteur du XVIe siècle, Sabba da Castiglione, raconte que Léonard consacra seize années au modèle de la statue équestre de François Sforza, modèle qu'il abandonna en 1499. En retranchant de cette dernière date le chiffre de seize, nous trouvons la date de 1483. D'autre part, des documents d'archives nous montrent Léonard fixé à Milan en 1487, en 1490, en 1491, en 1492.

La date de 1493, mise en avant par Vasari, doit donc être absolument abandonnée. Le spirituel amateur italien, dont les paradoxes ont fait tant de bruit en Allemagne il y a quelques années, le sénateur Morelli, se fonde, d'autre part, sur le témoignage du même Vasari pour affirmer qu'en 1484 Léonard se trouvait encore à Florence. « Après le départ de Verrocchio pour Venise, c'est-à-dire en 1484, raconte le biographe, Giovanni Francesco Rustici, qui avait déjà connu Léonard dans l'atelier de Verrocchio, s'établit avec le jeune maître, qui avait beaucoup d'affection pour lui. » Mais Rustici, étant né en 1474 seulement, n'avait que dix ans lors du départ de

Verrocchio, et par conséquent ne pouvait guère avoir reçu les leçons de ce maître pas plus que celles de Léonard. Ce fut plutôt en 1504, lors du retour de Léonard dans sa ville natale, que celui-ci aura donné des conseils et des leçons à son jeune ami. C'est à cette époque notamment qu'il assista dans l'opération de la fonte des trois statues destinées au Baptistère.

Pour les raisons qui viennent d'être exposées, il faut donc, jusqu'à preuve du contraire, assigner la date de 1483 au départ de Léonard pour Milan. Cette date concorde, en outre, avec le témoignage de l'auteur anonyme, d'après lequel Léonard (né en 1452) comptait trente ans lorsqu'il s'établit à Milan.

Malgré le mystère qui plane sur la première période de la vie de Léonard, nous sommes en droit de déclarer qu'à une époque où les autres artistes cherchent encore leur voie, lui s'était déjà attaqué aux branches les plus diverses de l'activité humaine ; bien plus, qu'en matière de peinture, il avait déjà son style à lui, ce style auquel la postérité n'a pu mieux faire que de donner le nom de son inventeur. L'enseignement a peu de prise sur des natures aussi profondément originales ; Léonard, pas plus que Michel-Ange, n'a pu recevoir de son maître que des indications très générales ; peut-être encore la révélation de quelques procédés techniques. Si, néanmoins, ses débuts n'ont pas eu le retentissement de ceux de Michel-Ange, cela tient à la différence fondamentale de leur génie. Léonard, l'artiste essentiellement chercheur, indécis et ondoyant, poursuivait une infinité de problèmes à la fois, s'intéressant aux procédés d'acheminement autant qu'au résultat lui-même.

Michel-Ange, au contraire, ne frappait qu'un coup, mais c'était le coup décisif ; la conviction arrêtée dès le principe dans son esprit, il la faisait partager au spectateur. Des ouvrages comme les siens, violents et concrets, sont plus propres à impressionner la foule. Aussi, tandis que le Buonarroti, dès ses débuts, compta pour admirateurs tous les Florentins, Léonard, apprécié seulement de quelques délicats, se vit-il forcé de chercher fortune au loin. Il n'a pas eu à le regretter pour sa gloire, mais Florence y a certainement perdu un titre d'honneur.



Étude de cataclysme, vers 1511-1512.
Fusain ou pierre noire réhaussée de plume,
teinte dorée et bistre, 30 x 20,3 cm.
Windsor Castle, Royal Collection Trust, Londres.



Plan de la Ville d'Imola, vers 1502.
Plume, encre et tempera, 44 x 60,2 cm.
Windsor Castle, Royal Collection Trust, Londres.

Carte de l’Italie, vers 1450. Avec la permission de University of Texas Libraries, The University of Texas, Austin.

LA COUR DES SFORZA

Qui, come l'ape al mel, viene ogni dotto...
Di virtuosi ha la sua corte piena...
Da Fiorenza uno Apelle qui ha condotto.

– BELLINCIONI, *Visione.*

Cette nouvelle période de la vie de Léonard correspond à la fois aux derniers beaux jours de l'Italie et au premier acte d'un martyre qui a duré trois siècles et demi. L'année 1490, telle est la date fatale qui marque, et le point culminant dans une si longue série de succès, et ce que nous appellerions aujourd'hui le commencement de la fin. Un symptôme alarmant, et que l'on observe au début de certaines maladies graves, c'est le sentiment de sécurité, de bien-être, presque de volupté, qu'éprouva l'Italie à ce moment psychologique.

« L'an 1490, où notre très belle cité (Florence), noble par ses richesses, par ses victoires, par ses arts et ses édifices, jouissait de l'abondance, de la santé, de la paix...», telle est l'inscription tracée sur les fresques de Domenico Ghirlandaio à Santa Maria Novella. C'est en 1490 également que Guichardin, au début de son *Istoria d'Italia*, place l'apogée de la prospérité de son pays : « Une paix et une tranquillité souveraine régnaient partout, dit-il. Cultivée non moins dans les endroits les plus montueux et les plus stériles que dans les plaines et les régions les plus fertiles, l'Italie, ne reconnaissant d'autre pouvoir que le sien et n'abondant pas seulement en habitants, en marchandises, en richesses, mais encore illustre au plus haut point par la magnificence de beaucoup de princes, par la splendeur d'une foule de cités illustres, par la majesté du siège de la religion, montrait avec orgueil, à la tête de l'administration publique, une foule d'hommes éminents dans toutes les sciences, et dans tout art ou industrie les talents les plus nobles ; parmi tant de dons, elle n'ignorait pas non plus, selon les mœurs du temps, la gloire militaire ; aussi, riche de tant de qualités et de tant de dons, elle jouissait à juste titre, auprès de toutes les nations, et du renom et de la réputation les plus brillants. »

Le chroniqueur milanais Corio célèbre en termes identiques les bienfaits de la paix et énumère les titres de gloire de ses maîtres, les Sforza : « Après que la guerre entre le duc et les Vénitiens fut terminée, il parut à chacun que la paix était assurée à jamais, et l'on ne songea plus à autre chose qu'à accumuler des richesses, but en vue duquel tous les moyens étaient bons. Les pompes, les voluptés, se donnaient libre carrière, et Jupiter triomphait avec la paix, de telle manière que toutes choses paraissaient aussi stables et aussi solides qu'elles l'avaient été à n'importe quel moment dans le passé. La cour de nos Princes était éclatante, pleine de nouvelles modes, de nouveaux costumes, de délices.

Néanmoins, à cette époque, les talents (l'auteur italien se sert du mot intraduisible de *virtù*) brillaient à tel point et une émulation si sévère s'était développée entre Minerve et Vénus que chacune d'elles cherchait comment mieux orner son école. Celle de Cupidon se recrutait parmi les plus beaux jeunes gens ; les pères y envoyaient leurs filles, les maris leurs femmes, les frères leurs sœurs, et ainsi, sans scrupule aucun, beaucoup prenaient part à l'amoureux bal, qui passait pour une chose merveilleuse. Minerve, de son côté, travaillait de toutes ses forces à orner son élégante Académie. En effet, Ludovic Sforza, prince glorieux et très illustre, avait pris à son service et fait venir en quelque sorte des parties les plus reculées de l'Europe des hommes excellentissimes. Là on possédait à fond le grec, là les vers et la prose brillaient, là les muses excellaient à rimer, là on trouvait les maîtres de la sculpture, là étaient accourus des régions lointaines les premiers peintres, là les chants et les concerts de toute sorte avaient tant de suavité et tant de douce harmonie qu'il semblait qu'ils fussent descendus du ciel sur cette cour fameuse... »



Andrea Mantegna, *La Cour,* 1465-1474.
Fresque, 805 x 807 cm. Palazzo Ducale, Mantoue.

Mais ce n’est pas impunément qu’une nation définit et analyse ainsi sa propre grandeur : du jour où, cessant de se défier de ses forces, elle croit aveuglément en son étoile, de ce jour elle commence à s’abandonner. La pauvre Italie, et avec elle Ludovic le More, Léonard de Vinci, et jusqu’au brave chroniqueur Corio, dont nous reproduisons plus loin le portrait d’après une gravure du temps, ne tardèrent pas à en faire la douloureuse expérience.

Avant d’étudier les chefs-d’œuvre que le génie de Léonard enfanta à Milan et l’action que le maître exerça sur l’École milanaise, dont il est l’inspirateur, au même titre que Raphaël est celui de l’École romaine, il nous faut jeter un regard sur la cour des Sforza, ses nouveaux protecteurs, rechercher quels éléments ce milieu, à la fois jeune et suggestif, pouvait ajouter au fonds déjà si riche que le nouveau venu apportait de Florence. Le duché de Milan, alors comme aujourd’hui la plus riche des provinces de l’Italie, avait pour souverains une dynastie de parvenus, des soldats mercenaires, des *condottieri*, dans toute la force du terme. Le fondateur de la grandeur de sa maison, François Sforza, fils d’un simple paysan

improvisé général, avait épousé la fille naturelle du dernier Visconti ; moitié par les armes, moitié par la diplomatie, il avait établi sa domination sur le Milanais tout entier. À François avait succédé son fils, Galéaz-Marie, un monstre de débauche et de cruauté ; puis, après l'assassinat de celui-ci, la couronne ducale était devenue le partage de son fils encore enfant, le faible et anémique Jean-Galéaz. Profitant de la faiblesse de son neveu, Ludovic le More, le frère de Galéaz-Marie, avait saisi, d'une main plus souple que ferme, les rênes du pouvoir ; il régnait en réalité sous le nom de son neveu, dont il finit par se défaire à l'aide du poison.

Arrêtons-nous devant cette figure si justement célèbre par ses crimes et par son goût, devant ce tyran aussi perfide que lâche, devant cet amateur délicat, passionné, qui, parmi tant de mécènes illustres, n'a compté pour rival que le seul Laurent de Médicis, c'est-à-dire la plus haute personnification de la libéralité et de la clairvoyance. Et encore Laurent le Magnifique n'a-t-il pas eu la gloire d'attacher à son service un Bramante et un Léonard de Vinci ! Né à Vigevano, le 3 avril 1451, Ludovic, quatrième fils de François Sforza, brilla de bonne heure par les qualités du corps et de l'esprit. Une éducation des plus soignées ajouta encore à ses dons naturels : il se familiarisa rapidement avec les humanités, apprit à lire et à écrire couramment le latin ; la sûreté de sa mémoire le signalait à l'admiration de ses précepteurs non moins que la facilité de son élocution. Au physique, c'était un homme de haute stature, aux traits accentués, comme chez les Orientaux, avec le nez plus qu'aquilin, le menton un peu bas, l'ensemble de la physionomie d'une mobilité excessive ; on remarquait surtout son teint olivâtre : il lui valut le surnom de More. Loin de rougir de ce défaut, Ludovic en tira vanité, au point d'adopter pour emblème un mûrier (en italien : *moro*).

Ludovic avait dans les veines le sang des Visconti (sa mère, on l'a vu, était fille du dernier représentant de cette dynastie fameuse) : il tenait de son aïeul Philippe-Marie à la fois l'astuce et la lâcheté, une astuce à vues courtes, qui tourna finalement contre lui. Personne n'avait l'humeur plus indécise ; homme de cabinet, non d'action, il tissait laborieusement de fines toiles d'araignée au travers desquelles le premier bourdon venu devait passer sans difficulté. Sa conduite ne fut qu'une longue série de contradictions : choisissant pour beau-père à son neveu, qu'il voulait détrôner, un souverain aussi puissant que le roi de Naples ; appelant les Français en Italie, puis remuant ciel et terre pour les expulser ; refusant,

plein de présomption, l'offre que lui avait faite Louis XII de lui laisser, sa vie durant, moyennant un tribut considérable, le gouvernement du Milanais ; puis, un instant après, abandonnant piteusement ses États ! Il semble avoir été atteint d'une sorte de nervosité qui engendrait, dans les moments critiques, l'affaissement et la prostration ; il déployait une activité inépuisable pour inventer des ruses dont, à tout instant, il était la première victime.



Vecellio Tiziano dit **Titien**, *Portrait d'Isabelle d'Este*, 1500.
Pierre noire avec touches de sanguine dans les cheveux et les chairs, et rehauts de pastel jaune dans la robe, 61 x 46 cm. Musée du Louvre, Paris.



Giorgio Vasari,
Portrait de Laurent de Médicis, 1533.
Huile sur toile, 90 x 72 cm.
Galleria degli Uffizi, Florence.

Du moins, à travers ses trahisons sans fin, perce un trait tout moderne et dont il faut lui savoir gré : il avait au suprême degré l’horreur du sang, mérite d’autant plus grand que l’exemple de son frère Galéaz-Marie eût pu l’habituer à frapper par la terreur, au lieu de régner par l’astuce. Ayant découvert un complot dirigé contre sa vie, il se contenta, après l’exécution du principal coupable, de condamner l’autre à une prison perpétuelle, avec cette clause que chaque année, le jour de la fête de saint Ambroise, il

recevrait deux coups de corde. Nous sommes loin des horribles traditions chères aux Visconti !

D’humeur inquiète comme il était, d’une ambition insatiable, le More profita de la première occasion venue pour tenter la fortune : son frère Galéaz-Marie venait à peine de tomber sous le coup des conspirateurs, en 1476, qu’il ourdit trames sur trames contre la régente, sa belle-sœur Bonne de Savoie. Exilé pendant plusieurs années, il finit, en 1479, par revenir en triomphateur, s’empara de la tutelle de son neveu, et, jusqu’à la mort de celui-ci, en 1494, exerça une autorité despotique sous le titre de duc de Bari et de régent du Milanais. Mais la régence ne suffisait pas à son ambition ; le titre même de duc de Milan ne pouvait assouvir ses ardentes convoitises : il rêvait un royaume d’Insubrie et de Ligurie, dont il eût été le souverain.

Un instant, en 1494-1495, l’expédition de Charles VIII troubla le cours de tant de prospérités. Mais l’orage passa sur le duché de Milan sans laisser de traces : les rayons du soleil ne tardèrent pas à dissiper ce nuage menaçant, et ce soleil levant, vers lequel se tournaient tous les souverains de l’Italie, c’était Ludovic, l’habile promoteur de la campagne qui avait abouti à la bataille de Fornoue ; plus puissant, plus glorieux que jamais, il se voyait l’arbitre de l’Italie.

Alors même que le prince milanais n’aurait pas eu, par instinct et par éducation, le culte des jouissances de l’esprit, la raison d’État lui en aurait fait une loi. L’exemple des Médicis lui avait appris que, pour gagner les suffrages de ses concitoyens, il fallait, avant tout, faire appel à leur goût et à leur gloriole. Vis-à-vis d’épicuriens tels que les Italiens, des épicuriens dans l’acceptation la plus élevée, une libéralité qui n’eût pas eu pour pendant l’encouragement des lettres, des sciences, des arts, eût manqué son but. Nulle propagande politique ne valait la construction de quelque édifice somptueux, la commande d’une statue ou d’une fresque signée d’un nom célèbre. Peut-être les mécènes du temps, à commencer par le duc François Sforza, n’avaient-ils pas tous une foi aveugle dans la mission civilisatrice des chefs-d’œuvre : du moins croyaient-ils, et en cela ces fins diplomates ne se trompaient pas, à l’effet que produirait sur la foule tout acte d’une magnificence éclairée. Ludovic, quelque étroit que fût d’ailleurs son programme politique, et quoiqu’il vécut en quelque sorte au jour le jour, ne se départit jamais de cette règle : il ne cessa de travailler avec ardeur pour attirer à Milan, de près ou de loin, tous les dispensateurs de la gloire, les

écrivains qui chanteraient ses louanges, les artistes qui répandraient en tous lieux son effigie. En cela, et en cela seul, son instinct le servit a souhait.

Pour découvrir le modèle sur lequel il se réglerait, Ludovic n’avait qu’à jeter les yeux sur le plus fidèle des alliés de la maison Sforza, sur l’amateur clairvoyant et ardent entre tous, qui à la supériorité des vues alliait une prodigieuse activité. Après s’être si bien inspiré de lui pendant sa vie, lui avoir demandé conseils sur conseils, lui avoir réclamé artistes sur artistes, Ludovic conçut le rêve audacieux de conquérir après sa mort l’inestimable musée réuni par Laurent le Magnifique, surtout les pierres gravées et les joyaux proprement dits. Une longue correspondance avec son orfèvre favori, Caradosso, nous initie à ses démarches, qui prirent toute l’importance d’une négociation diplomatique ; elles n’échouèrent que devant les prétentions du gouvernement florentin, devenu, par la confiscation, le détenteur des collections médicéennes.

Quoique Ludovic put passer pour le mécène selon le cœur des humanistes, lettré, spirituel, libéral (un contemporain le compare à l’aimant qui, de tous côtés, attire le fer, à l’océan qui absorbe les fleuves ; un autre affirme qu’il ambitionnait de faire de Milan une seconde Athènes), il lui manquait vis-à-vis de la littérature et de la science cette sûreté de goût que les Florentins devaient à une longue et patiente initiation, à un entraînement deux fois séculaire. En pareilles matières, on n’improvise pas. Ludovic eut beau encourager la poésie et la rhétorique chez ses sujets, ou appeler du dehors les écrivains que lui signalait la renommée : rien n’y fit. Les Milanais continuèrent à écrire l’italien le plus raboteux, le plus rocailleux qui se puisse imaginer. Quant aux poètes étrangers fixés à Milan, tels que Bernardo Bellincioni, de Florence, ils perdirent bien vite, dans ce milieu attardé et provincial, la distinction native de leur langage.

Le Milanais manquait de fonds : ni les Visconti, qui avaient formé, sous les auspices de Pétrarque, l’admirable Bibliothèque de Pavie, aujourd’hui une des gloires de notre Bibliothèque nationale, ni les Sforza n’avaient eu pour les choses de l’esprit les saintes ardeurs des Médicis. Ces nuances-là sont tout, dans le domaine de la littérature et de l’art ; elles éclatent à distance, décuplées, centuplées, dans les œuvres de l’imagination. Ludovic le More, qui entendait à merveille l’art de la réclame, dédaignait le rôle obscur de bibliophile. M. Léopold Delisle n’a trouvé, à la Bibliothèque nationale, qu’un seul manuscrit exécuté pour lui, un Salluste. Par contre, lorsqu’il s’agissait de faire parler de lui au loin, Ludovic mettait en

mouvement toute une armée d'ambassadeurs. En 1488, il suppliait le roi de Hongrie, Mathias Corvin, de lui prêter un manuscrit de Festus.

La pléiade d'humanistes, poètes, orateurs, historiens, philologues et *tutti quanti*, groupée autour de Ludovic ne le cédait certes pas en nombre à celle qui peuplait à ce moment même les palais et les villas des Médicis. Mais la plupart d'entre eux étaient étrangers par leur naissance à la Lombardie. François Philelphe, le fameux professeur de grec, avait vu le jour à Tolentino ; Ermolao Barbaro à Venise ; les Simonetta dans la Calabre ; Jacopo Antiquario à Pérouse ; Bernardo Bellincioni à Florence ; Luca Pacioli à Borgo San Sepolcro ; Constantin Lascaris et Demetrius Chalcondylas venaient du fond de la Grèce.

Seuls, le poète Gaspard Visconti, les chroniqueurs Calco et Corio, et le philologue Giorgio Merula avaient pour patrie le Milanais. L'énoncé de ces noms suffit d'ailleurs à en établir l'obscurité relative. En dehors de Philelphe, qui mourut presque au début de la régence du More, et d'Ermolao Barbaro, qui ne fréquenta sa cour qu'en qualité d'ambassadeur de Venise (à l'occasion du tournoi de 1492, il composa un poème dans lequel il proclame le More le champion par excellence), nous n'avons affaire qu'à des esprits laborieux plutôt que brillants, principalement des philologues et des chroniqueurs. Quel parallèle écrasant pour eux que le cénacle médicéen, avec les Politien, les Christophe Landini, les Marsile Ficin, les Pulci, les Pic de la Mirandole, les Jean Lascaris, et tant d'autres poètes ou savants illustres ! Tous les efforts du More, notamment ses encouragements à l'industrie naissante de l'imprimerie, n'y purent rien[7] : il manquait au duché de Milan une préparation suffisante et à son souverain la supériorité du goût, peut-être aussi l'enthousiasme, qui contribua, autant que la magnificence, à rendre si féconde l'œuvre des Médicis. Il ne sera pas hors de propos de faire connaissance avec quelques-uns de ces littérateurs et savants, qui, coudoyant sans cesse Léonard, se trouvent faire partie intégrante du milieu dans lequel il se mouvait. Un de ses amis, Gaspard Visconti, attaché jeune encore (dès 1481) à la cour ducale, est l'auteur d'un roman en vers intitulé : *Histoire des Amants Paul et Daria* (1495). Il y débute par l'éloge de Bramante, qu'il savait être fort bien en cour ; puis entonne, en l'honneur du More, un dithyrambe aussi exagéré dans la forme que vulgaire dans les idées. Ne l'appelle-t-il pas :

Principe sagro, egregio tra li egregi
Duca di duci e Re degli altri Regi !

En parlant de la construction du cloître de Saint-Ambroise, Visconti raconte que Bramante avait découvert un tombeau portant l'épitaphe de Daria et de Paul, et, à côté des cadavres, des livres couverts de plomb et écrits en lettres lombardes. Suit, dans un style non moins plat, le tableau des fondations de l'évêque Azzo Visconti. Les vers de Bramante, car le futur architecte en chef de Saint-Pierre de Rome, le futur *frate del Piombo*, s'essayait également dans la poésie, ne sont pas moins rocailleux que ceux de ses confrères milanais. Parmi ces rimailleurs lombards, le prix de barbarie revient sans conteste à l'auteur, anonyme, heureusement pour sa mémoire, des *Antiquarie Prospettiche romane, composte per Prospettivo Milanese dipintore*, publiées en 1499 ou en 1500, et réimprimées à Rome, en 1876, par les soins de Gilberto Govi. Ce poème, consacré à l'énumération des antiquités de la ville de Rome, est dédié à Léonard, dont l'éloge forme le sujet des deux sonnets placés en tête. De nombreuses autres poésies, plus ou moins de circonstance, témoignent de la cordialité des rapports de Léonard avec les versificateurs milanais. Nous y reviendrons plus loin.



Sandro Botticelli, *Portrait de Julien de Médicis,*
vers 1478-1480. Tempera sur panneau, 75,5 x 52,5 cm.
The National Gallery of Art, Washington, D.C.



Portrait d'un musicien, vers 1485.
Huile sur bois, 43 x 31 cm.
Biblioteca Ambrosiana, Milan.



Piero Pollaiuolo, *Portrait de Galéas-Marie Sforza*,
vers 1471. Tempera sur bois, 65 x 42 cm.
Galleria degli Uffizi, Florence.



Fra Bartolomeo, *Portrait de Girolamo Savonarole*,
vers 1498. Huile sur bois, 47 x 31 cm.
Museo di San Marco, Florence.

Peut-être Léonard eut-il également l'occasion de rencontrer le jeune Balthazar Castiglione (né en 1478), l'auteur du *Courtisan*, qui fut envoyé à Milan par sa famille afin d'y compléter son éducation. Dès lors aussi, une Visconti, Hippolyte, femme d'Alexandre Bentivoglio, immortalisée plus tard par la commande des fresques du *Monastero maggiore*, le chef-d'œuvre de Bernardino Luini, et par la dédicace que lui fit Bandello de son recueil de *Nouvelles*, réunissait dans son palais l'élite des beaux esprits. Elle faisait déjà figure en 1499, époque à laquelle Louis XII lui confirma divers privilèges. Léonard ne dédaigna pas, nous le verrons par la suite, de prendre

part aux tournois poétiques organisés à Milan. N'excellait-il pas dans les improvisations ! En outre des littérateurs et des érudits, Milan comptait bon nombre d'esprits bizarres, plus ou moins portés à la superstition. L'on conçoit aisément que le nouveau venu se soit lié avec plus d'un charlatan de la science, tout en le jugeant et le méprisant.

C'était d'abord son quasi-compatriote Fra Luca Pacioli, professeur de mathématiques et fervent sectateur des doctrines de Pythagore. Nous reviendrons plus loin sur ce pauvre moine franciscain, si laborieux et si nuageux. Plus mystérieuse est la liaison avec un personnage que le même Pacioli vante comme profondément versé dans la connaissance de Vitruve, mais qui fit la plus triste fin, un certain Jacopo Andrea de Ferrare. Quelle était la spécialité de Jacopo Andrea ? Quelle était sa moralité ? Autant d'énigmes. Un biographe de Léonard s'est demandé si nous n'avions pas affaire au « Jacobus de Ferraria, ingignerius », qui dirigea, de 1485 à 1496, les travaux du fort Saint-Ange à Rome. Tout ce que nous pouvons affirmer, c'est que Jacopo, impliqué dans une conspiration contre Louis XII, fut condamné à mort avec son complice, le chirurgien Niccolò della Busula, et qu'il monta sur l'échafaud en mai 1500, bien que l'archevêque Pallavicino eût obtenu sa grâce. Son cadavre fut écartelé et les quartiers exposés aux portes de Milan. Aux sonnets, aux romans versifiés, aux improvisations, nés sous les auspices de Ludovic le More, succédèrent les représentations théâtrales. C'est à Ferrare, patrie de sa femme, que Ludovic semble avoir pris goût à ce genre de divertissements. En 1493, il fit ouvrir un théâtre, sur lequel l'on ne possède d'ailleurs d'autres renseignements qu'une épigramme de Corti.

Vis-à-vis des philosophes, des poètes, des historiens, des érudits, Ludovic, on ne saurait trop le répéter, hésite et tâtonne. Vis-à-vis des artistes, au contraire, rien n'égale la sûreté de son coup d'œil. D'innombrables documents nous montrent avec quelle sollicitude et quelle vigilance il dirigeait les efforts de l'armée d'architectes, de sculpteurs, de peintres, d'orfèvres, d'artistes et d'artisans de toute sorte rangée sous ses ordres. Il leur trace le programme de leurs compositions, en surveille la traduction, corrige, presse, gronde, avec une vivacité qui témoigne à la fois du plus ardent amour pour la gloire et du goût le plus éclairé. Ce prince, si flottant dans sa politique, fait preuve, dans ses grandes fondations artistiques, d'une netteté de vues admirable. Il était, je n'ai pas besoin de l'ajouter, un champion déclaré du style classique et le prouva en toute

circonstance, tantôt en faisant la chasse aux statues antiques, tantôt en commandant de l'orfèvrerie, *al modo antico*, tantôt en faisant élever, pour recevoir l'empereur Maximilien, un arc de triomphe, *al rito romano*. C'est également en vrai représentant de la tradition antique que Ludovic voulait partout de l'air, de la lumière, de vastes places, à Milan aussi bien qu'à Pavie et à Vigevano. Le choix des architectes qu'il appela près de lui achève de témoigner de sa sympathie pour les novateurs, je veux dire pour ceux qui battaient en brèche les traditions depuis longtemps surannées du style gothique. De Florence, il fit venir Giuliano da San Gallo, fondateur d'une dynastie de maîtres éminents dans l'art de bâtir ; de Sienne, Francesco di Giorgio Martini, à la fois célèbre comme architecte et comme ingénieur militaire ; de Mantoue, Luca Fancelli, architecte et sculpteur en titre des Gonzague. La seule exception à cette règle, l'invitation adressée en 1483 au maître d'œuvres de la cathédrale de Strasbourg, Jean Niesemberg ou Nexemperger, se justifiait d'elle-même : il s'agissait de doter d'une coupole gothique la cathédrale gothique de Milan. L'embellissement de sa capitale réclamait tout d'abord la sollicitude du More : de ce chef, il avait fort à faire, car, alors comme aujourd'hui, Milan ne payait guère de mine. Malgré le nombre et la richesse de ses habitants (en 1492, on comptait dix-huit mille trois cents maisons, soit, à raison d'une moyenne de sept habitants par maison, une population totale de cent vingt-huit mille cent âmes), dix autres villes, Venise, Florence, Gênes, Sienne, Rome, Naples, offraient une physionomie autrement pittoresque, plus d'unité dans leur décoration, plus d'ensembles faits pour frapper. L'absence d'un fleuve, la rareté des accidents de terrain, les altérations innombrables produites par les révolutions et peut-être, par-dessus tout, le joug étranger, qui pesa si longtemps sur la capitale de la Lombardie, telles sont les causes de cette infériorité. Milan, tour à tour soumise aux Espagnols, aux Autrichiens, aux Français, n'a pu se développer normalement, comme Florence et Venise, où les constructions modernes forment un accord si parfait avec les souvenirs du passé.

Nous attachons-nous aux monuments élevés par Ludovic le More, nous les trouvons intéressants plutôt qu'imposants et grandioses : on eût dit que la Renaissance à ses débuts n'osait s'attaquer qu'à des tâches faciles à réaliser en un petit nombre d'années, comme si elle eût craint de vivre trop peu : citons l'église Saint-Celse, le baptistère de Saint-Satyre, le cloître de Saint-Ambroise, construit aux frais du cardinal Ascanio Sforza, le lazaret, et

surtout la partie centrale de Sainte-Marie-des-Grâces avec son incomparable coupole.

> « Ce prince glorieux et magnanime, raconte le chroniqueur contemporain Cagnola, fit orner le château de la *Piazza Jovia* de merveilleux et beaux édifices ; il fit élargir la place située devant le château ; fit enlever dans les rues de la cité tous les obstacles ; donna l'ordre de peindre et d'orner toutes les façades. Il en agit de même à Pavie. Par ses soins, Vigevano fut agrandie et parée de beaucoup de nobles et beaux édifices, ainsi que d'une place belle et riche ; il fit paver et embellir toute la région. »

Né à Vigevano, dans une plaine grasse sillonnée d'innombrables cours d'eau, Ludovic témoigna toute sa vie de la prédilection à cette résidence. Il y appela Léonard, notamment au mois de février 1494. En 1495, Bramante se rendit au château de Pavie afin d'y chercher les dessins de la salle de l'Horloge, destinés à servir de modèles pour une des salles du même château de Vigevano ; il consulta également un manuscrit contenant les représentations des *Planètes,* dont Ludovic se proposait d'orner le plafond d'une autre salle. La même année, Ludovic commanda à Gian Cristoforo Romano un écusson en marbre pour l'église della Misericordia, aujourd'hui détruite. Les jouissances du luxe, l'organisation de fêtes de toute sorte, tournois, bals, comédies, les divertissements plus ou moins spirituels, disons frivoles, tenaient dans l'esprit du mécène milanais autant de place, ou peu s'en faut, que le culte de la poésie ou de l'art : léguer à la postérité quelque chef-d'œuvre, rien de plus enviable assurément ; mais, en attendant, il fallait aussi charmer les contemporains ; or, ce n'est point par des œuvres transcendantes, pas plus au XVe siècle qu'au XIXe que l'on pouvait espérer séduire les masses. C'était à quoi les ressources de la capitale du duché se prêtaient merveilleusement. En dehors de Venise et de Florence, où des règlements sévères opposaient une barrière au luxe, et qui d'ailleurs, constituées en républiques, n'avaient point de cour proprement dite, Milan éclipsait par sa richesse toutes les autres villes d'Italie. Le faste y était presque un moyen de gouvernement. La pompe déployée en 1471, par Galéaz-Marie Sforza, lors de son voyage à Florence, vivait encore dans toutes les mémoires. N'avait-elle pas rempli d'admiration jusqu'aux Florentins, gent sceptique entre toutes, et n'ayant pas l'enthousiasme facile ! Ludovic estimait, comme son frère Galéaz-Marie, que le pouvoir avait pour corollaire fatal la magnificence. Rien ne lui paraissait trop beau, trop

riche pour sa parure. Le fameux diamant de Charles le Téméraire, le Sancy, brilla sur sa toque ou sur son pourpoint. Et si nous descendons aux « artes minores », que de zèle, de libéralité ; quelle sûreté de diagnostic ! La miniature, incarnée dans l'éminent Fra Antonio da Monza, doit à Ludovic un grand nombre de pages exquises, d'une richesse de combinaisons, d'une délicatesse de coloris et d'un charme indicibles : citons au hasard son merveilleux contrat de mariage, aujourd'hui conservé au British Museum, les frontispices de l'*Histoire de François Sforza*, le *Libro del Jesus* du jeune Maximilien Sforza à la Bibliothèque Trivulce. La musique n'était pas moins en honneur auprès de lui : j'ai raconté comment Léonard sut gagner ses bonnes grâces par son habileté dans le maniement du luth.



Raffaello Sanzio, dit **Raphaël**,
Portrait de Laurent de Médicis, duc d'Urbino, 1518.
Huile sur toile. Collection Ira Spanierman, New York.



Lorenzo Lotto, *Portrait d’un jeune homme devant un rideau blanc,* vers 1508.

Huile sur panneau de bois, 42,3 x 35,5 cm.

Kunsthistorisches Museum Wien, Vienne.



Ambrogio de Predis,
Portrait de jeune homme, vers 1500.
Huile sur bois, 50 x 37 cm.
Biblioteca di Brera, Milan.

Une série de cérémonies, moitié privées, moitié publiques, permirent au More d’associer jusqu’aux plus humbles d’entre ses sujets à la contemplation de tant de merveilles ; les fêtes nuptiales, organisées par ses soins, dépassèrent en éclat et en raffinement, nous le verrons dans un instant, tout ce que l’Italie de la Renaissance avait vu jusqu’alors. C’est que chacune de ces fêtes et jusqu’à la moindre réception d’ambassadeur était une affaire d’État, dans toute la force du terme ; elle mettait en action tous les ressorts de l’imagination de Ludovic, qui entendait ne rien livrer au

hasard. Un exemple entre vingt : en 1491, à la veille de recevoir les ambassadeurs du roi de France, il dicta les instructions suivantes, dont la précision eût pu faire le désespoir de n'importe quel maître de cérémonies ou chef de protocole : le chef de l'ambassade sera logé dans la chambre des « Asse », où demeure actuellement l'illustrissime duchesse de Bari ; on laissera cette pièce telle qu'elle est ornée en ce moment, en y ajoutant un ciel de lit fleurdelisé.

Les salles avoisinantes, tendues de riches tapisseries, devront servir de garde-robe et de salle à manger. Au second ambassadeur, Ludovic cédait son propre appartement ; au troisième, l'appartement occupé par Madonna Beatrice, par Jacopo Antiquario et d'autres personnages. Au sujet de l'ameublement de ces appartements, il entrait dans les détails les plus circonstanciés, indiquant les tapisseries, les garnitures de velours, les meubles qui doivent y prendre place, etc. Quant aux gentilshommes de la suite, ils seront logés dans les hôtelleries du Puits, de l'Étoile et de la Cloche. Pour impresario des principales d'entre ces fêtes, Ludovic fit choix, tantôt de Bramante tantôt de Léonard. En 1489, à l'occasion du mariage de Jean-Galéaz Sforza, Léonard composa, de concert avec le poète Bellincioni, une machine théâtrale intitulée *il Paradiso*. C'était un planétaire colossal dans lequel des planètes, figurées par des acteurs en chair et en os, tournaient autour de la princesse, grâce à un mécanisme ingénieux, et chantaient ses louanges.

En 1491, Léonard organisa la joute de messire Galéaz de San Severino le gendre du More. Nous savons par son propre témoignage qu'il y fit paraître des personnages costumés en hommes sauvages. Je me figure volontiers que certains croquis d'écuyers ou de pages, aujourd'hui conservés au château de Windsor, ont servi d'études pour les costumes que Léonard avait mission de dessiner à l'occasion de ces fêtes. Rien au monde n'approche de leur élégance, de leur souveraine distinction. Aux yeux du Vinci et de ses contemporains, ce n'étaient là qu'improvisations destinées à briller un instant ; mais le privilège du génie les a fait vivre à travers les siècles et leur a permis d'apporter jusqu'à nous leur parfum de fraîcheur et de poésie. Dans les manuscrits de Léonard, quelques rares passages se rapportent à des travestissements et à des fêtes. On y voit le dessin d'un oiseau destiné à une comédie, « la recette pour faire un costume de carnaval », etc. Il propose également de chercher de la neige sur le sommet des montagnes et de la faire jeter en été, pendant les fêtes, sur les places publiques. La plus

éblouissante de ces fêtes fut celle du mariage de Blanche-Marie Sforza avec l'empereur Maximilien (30 novembre 1493). D'un bout à l'autre de la ville, les rues étaient tendues de tapisseries et ornées de guirlandes, de festons, d'écussons, sur lesquels la vipère des Visconti et la croix de Savoie alternaient avec l'aigle impériale. Devant le château de la « Porta Giovia » l'on avait dressé, sous un arc de triomphe, le modèle de la statue équestre de François Sforza, le chef-d'œuvre inachevé de Léonard. Dans le sanctuaire, c'était un feu d'artifice de tentures, « plus belles que celles de Barbarie, de Flandres et de Turquie », de candélabres et de vases *al modo antico*, exécutés par ordre de Ludovic (notons cette expression à la façon antique, c'est-à-dire en style antique), de joyaux et d'ornements de toute sorte, à défier la plume du poète et le pinceau du peintre. Par une véritable grâce d'État, Ludovic, amateur délicat entre tous, pour qui rien n'était assez riche et qui eût pu rendre des points à n'importe quel empereur de Byzance, se transforme tout à coup en gentilhomme campagnard : aux raffinements de la ville, à une civilisation savante et voluptueuse, il oppose par boutades les beautés d'une nature simple et sans fard ; pour pendant au splendide château de Milan, il donne les jardins, les pâturages, la ferme-modèle des Granges. N'est-ce pas dire, d'une part, que l'existence des princes italiens de la première Renaissance était merveilleusement comprise ; d'autre part, qu'en Ludovic le More, l'homme était aussi bien équilibré que le souverain l'était peu ! Mais examinons de plus près ces divertissements, qui alternaient avec l'appréciation des productions les plus délicates et les plus subtiles du pinceau de Léonard. À Pavie, les plaisirs de la chasse dominaient : « Le chasteau », nous raconte notre brave chroniqueur Robert Gaguin, « est ung très beau lieu et qui pour lors estoit merveilleusement bien acoutré de tout ce que besoing estoit. Et joignant le chasteau est ung grand parc, clos et circuy ainsi que le bois de Vincennes. Il est bien fourny de maistairies et de bestes salvaiges, comme cerfz, biches, dains. beufz, beuffles, chevaulx et jumens, chevriaulx et austre bestial. Au bout du parc a une religion de l'ordre des Chartreux (*sic*) ; en laquelle a une belle église dont la plus part est faicte de marbre : et le portail tout de alebastre. »

À Vigevano et dans les environs, de chasseur, Ludovic devient agronome. Le domaine des Granges, c'est toujours Gaguin qui parle, était « une place de moult grant estime pour le merveilleux nombre de bestes qui illecques sont, et que chascun peult veoir à l'œuil, comme chevaulx, jumens, beufz, vaches, beufles, moutons, brebis, chièvres, aultres toutes bestes de telle

nature avecques leurs faons, pouleins, veaulx, agneaulx et capris. Le lieu des Granges est proprement assis et situé au meillieu d'une grande prairie comprenant environ quatre lieues de tour en tout son circuit. Et en ceste prairie a plus de xxxIIII ruisseaulx de belle eaue vive courant par ce lieu tellement faict pour industrie qu'ilz servent à baigner et laver les bestes et pour arrouser toute la prairie. La cituation d'icelles Granges est en carré comme ung grant cloistre : et à l'entour au parc dedans sont estages tous chargés de foin sans les aultres biens qui y sont. Parmi la cour desdictes Granges a gouverneurs et capitaines qui régissent tout le dedans. Les estables y sont derrière comme grandes-croix. En ce lieu sont plusieurs serviteurs, femmes et familles. C'est assavoir les ungs pour estriler, penser et nestoyer les bestes ; les aultres pour tirer le laict ; et aussi sont les aultres gens pour le recevoir à la livre et le délivrer au maistre frommager, lequel en faict ces gros frommages que on dict frommages de Milan. Tout y est prins et délivré au poix. C'est assavoir le foin, le lait, le beurre et fromage, qui est une grande richesse et abondance de tous biens »…

Je demande pardon au lecteur d'insister sur de tels détails, en apparence si mesquins : ils ont leur signification. Ne retrouve-t-on pas dans ces pesées de foin, de lait, etc., le besoin de précision qui caractérise la Renaissance, sa tendance à tout raisonner, et, disons le mot, l'esprit scientifique moderne ! Ludovic se maria relativement tard (il comptait quarante ans lorsqu'il épousa, en 1491, Béatrix d'Este) : de là vient que les liaisons illégitimes jouent un rôle si important dans son existence. Du moins le choix des favorites témoigne-t-il d'une certaine distinction d'esprit. On ne connaît pas le nom de la première en date parmi les maîtresses du More. Peut-être fut-ce Lucia Visconti, qu'il nomma comtesse Melzi et qui lui donna un fils en 1476. J'ignore si c'est d'elle également qu'il eut Blanche (mariée en 1489 à Galéaz de Sanseverino, morte en 1497), et Léon, le futur notaire apostolique. La seconde des favorites de Ludovic semble avoir été Cecilia Gallerani. Issue d'une famille noble de Milan, elle avait reçu une éducation brillante, parlait et écrivait avec une égale facilité le latin et l'italien. On admirait ses poésies, non moins que les discours solennels qu'elle prononça, en diverses circonstances, devant les théologiens et les philosophes. Son nom et ses louanges reviennent à tout instant dans le recueil de *Nouvelles* de l'évêque Bandello. De nombreux poètes chantèrent et sa beauté et ses talents. D'après les recherches de M. Uzielli, la liaison du More avec Cecilia remonterait à l'année 1481, au plus tard, car à cette

époque la favorite reçut de son amant un domaine situé près de Saronno. En 1491, Ludovic fit don à Cecilia d’un vaste et somptueux palais qui avait appartenu jadis au comte de Carmagnole et dont la restauration fut dirigée par Giovanni de’Busti, ingénieur ducal (c’est aujourd’hui le Broletto ou Palais de l’intendance des Finances). La même année, au mois de mai, Cecilia mit au monde un fils qui reçut le prénom de César et qui, en 1512, lors de l’entrée solennelle à Milan de son frère naturel Maximilien, porta devant lui l’épée ducale.



Piero della Francesca, *Portrait du duc Frédéric de Montefeltre et Battista Sforza*, 1472.

Huile et tempera sur bois (diptyque), 47 x 33 cm.

Galleria degli Uffizi, Florence.



Sandro Botticelli, *Portrait de Dante,* 1485.
Tempera sur toile, 54,7 x 47,5 cm.
Collection privée, Genève.

Si le mariage de Ludovic avec Béatrix d'Este ne rompit pas entièrement les liens qui l'unissaient à Cecilia, du moins le força-t-il à des ménagements. Béatrix, qui avait d'abord témoigné une extrême indifférence à son époux, ne tarda pas à devenir jalouse de la Gallerani. Au mois de février 1492, elle déclara qu'elle renonçait à porter certaine robe en or filé si l'on permettait à sa rivale de porter la pareille. Aussi Ludovic dut-il s'engager, soit à marier sa maîtresse, soit à la faire entrer au couvent. Ce fut probablement vers ce moment qu'il lui fit épouser le comte Lodovico Carminati Bergamino. Un mot encore sur cette femme distinguée, que nous

retrouverons dans un des chapitres suivants, à l'occasion du portrait peint par Léonard : Cecilia Gallerani mourut en 1536, dans un âge très avancé.

Les détails nous font défaut sur le caractère de Lucrezia Crivelli, qui semble avoir succédé à Cecilia Gallerani, et qui, comme elle, eut l'honneur d'être portraiturée par Léonard. En 1497 (ainsi du vivant de Béatrix d'Este), elle reçut de son amant une donation importante ; son fils, Giovanni Paolo, fut, en outre, nommé par Ludovic marquis de Caravage, et devint ainsi la tige de la maison de ce nom ; voué au métier des armes, il se signala par sa valeur. Il mourut en 1535. Rien ne prouve que ces deux favorites aient ambitionné d'autre gloire que celle de poser devant Léonard pour leur portrait. Rien en elles ne rappelle l'intrigante Isotta de Rimini, ni n'annonce Diane de Poitiers ou Mme de Pompadour. Le concours, la collaboration, qu'il évitait de demander aux seigneurs de son entourage, Ludovic les trouva, en revanche, au suprême degré chez son épouse, l'ambitieuse et énergique Béatrix d'Este, fille du duc Hercule de Ferrare. Dès 1480, alors que cette princesse ne comptait que cinq ans (elle était née en 1475), il s'était fiancé avec elle : il conclut enfin le mariage, le 18 janvier 1497, et six ou sept ans durant, jusqu'au 2 janvier 1491, date de la mort de Béatrix, qui disparut à peine âgée de vingt-deux ans, peu de nuages semblent avoir troublé le bonheur des deux époux. Malgré son extrême jeunesse, Béatrix ne tarda pas à imprimer une direction plus hardie à la politique de Ludovic ; on attribue à ses conseils la captivité de plus en plus rigoureuse du malheureux Jean-Galéaz Sforza. Sa vanité de femme fit le reste. Ne négligeant pas une occasion d'humilier sa nièce Isabelle d'Aragon, souveraine légitime du Milanais, elle finit par provoquer une explosion qui faillit lui coûter le trône.

On sait comment les doléances d'Isabelle décidèrent son père, le roi de Naples, à menacer le More ; comment celui-ci, pour se sauvegarder, décida Charles VIII à descendre en Italie. Tout, cette fois-ci, tourna bien pour Béatrix et son époux : le poison, affirme-t-on, les débarrassa de Jean-Galéaz ; leur alliance avec les autres États de l'Italie les délivra de leur incommode allié de la veille, le faible et présomptueux Charles VIII. Mais laissons là l'histoire politique, pour en revenir, et bien vite, à notre objectif, l'histoire des lettres et des arts. Nul doute que Béatrix, élevée dans la tradition de la maison de Ferrare (c'était de toutes les dynasties de l'Italie celles qui savait le mieux raisonner ses libéralités), nul doute, dis-je, que Béatrix n'apprit à son époux à apporter plus de méthode dans ses entreprises et à procéder

avec plus d'esprit de suite. De temps en temps (en 1490, en 1492, etc.), les visites de la sœur de Béatrix, Isabelle d'Este, marquise de Mantoue, la plus charmante et séduisante, sans contredit, des femmes de le seconde Renaissance, venaient jeter un peu de vie et de flamme au milieu de ces froids calculs. Avec sa passion pour le beau et la supériorité de son intelligence, Isabelle ne tarda pas à distinguer Léonard : il ne tint pas à elle que ce souverain maître de l'art ne prit, à Mantoue, la place d'Andrea Mantegna, alors au terme de sa longue et glorieuse carrière. Du moins la marquise obtint-elle de lui (et que d'instances il lui en coûta !) quelques morceaux de peinture, entre autres son portrait, le superbe carton que Charles Yriarte a retrouvé au musée du Louvre.

Un troisième représentant de la maison d'Este, le cardinal Hippolyte (né en 1470, mort en 1520), le frère de Béatrix et d'Isabelle, vint s'établir à Milan l'année même de la mort de Béatrix, en 1497. C'était un de ces grands seigneurs qui n'avaient eu que la peine de naître ; en 1487, à peine âgé de dix-sept ans, la protection de sa tante, Béatrix d'Aragon, épouse de Mathias Corvin, le fit nommer archevêque de la richissime métropole de Gran ou Strigonie, en Hongrie. En 1497, il quitta ce siège pour s'asseoir sur le trône de saint Ambroise, à Milan. Son goût pour les lettres (ce fut à son intention que l'Arioste composa le *Roland furieux*) le cédait à peine à ses talents militaires (en 1500, il infligea à la flotte des Vénitiens un véritable désastre). Son goût pour l'art n'était pas moins vif : comme ses sœurs, il ambitionna de conquérir quelque page de Léonard. Malheureusement, une violence de caractère qui dépassait toutes bornes ternit les brillantes qualités de l'archevêque milanais : ayant appris qu'un de ses frères naturels l'avait supplanté dans les faveurs d'une suivante de Lucrèce Borgia, il fit arracher les yeux à son rival. L'Arioste, dans une des strophes du *Roland furieux* (chant XLVI, str. 94), nous montre le cardinal Hippolyte partageant avec son beau-frère Ludovic la bonne comme la mauvaise fortune : tantôt l'assistant de ses conseils, tantôt déployant à ses côtés l'étendard avec la vipère des Visconti, le suivant dans sa fuite, le consolant dans son affliction. La chute de la dynastie des Sforza n'interrompit pas les relations de Léonard avec le cardinal : en 1507 encore, nous voyons l'artiste s'adresser au prélat pour lui demander de l'appuyer dans son procès avec ses frères.

Le frère de Ludovic, le cardinal Ascagne Sforza (né en 1445, mort en 1505), s'efforça, lui aussi, de jouer au mécène. Ce personnage, à la mine futée (si nous en jugeons par la médaille de Caradosso) était le plus insigne

fauteur d'intrigues du temps, le digne frère du More : après avoir essayé pendant un temps de lutter contre lui, il finit par lui prêter le concours le plus dévoué, on n'ose dire le plus loyal (en 1499 encore, au moment de sa fuite, Ludovic refusa de lui confier la garde du château de Milan). D'ailleurs homme d'esprit et de goût, sachant à l'occasion faire preuve de libéralité. Poètes, historiens, peintres, sculpteurs, musiciens recherchaient sa faveur, à défaut de celle de son tout-puissant frère. Le musicien Florentius lui dédia son *Liber Musices ;* le chroniqueur Corio, sa très intéressante *Historia di Milano*, publiée à Venise en 1503. Le sculpteur Antonio Pollajuolo travailla pour lui, de même que le médailleur Caradosso ; Bramante traça, sur sa demande, le plan de la cathédrale de Pavie. Ascagne, après avoir partagé les malheurs de son frère, mourut à Rome, où le magnifique mausolée d'Andrea Sansovino, à Sainte-Marie du Peuple, lui a assuré l'immortalité. La nièce de Ludovic, Blanche-Marie Sforza (née en 1472, mariée en 1493 à l'empereur Maximilien, morte en 1510), était, d'après Lomazzo, douce comme cire, grande, mince, avec le visage bien formé et beau, fort gracieuse. Malheureusement, à ce qu'il semble, les qualités intellectuelles et morales ne répondaient pas à un extérieur si plein de promesses : Blanche-Marie avait le cerveau passablement vide, le caractère porté aux distractions mondaines, non aux choses de l'esprit : aussi son époux la délaissa promptement. Il ne semble pas qu'avant son départ pour l'Allemagne elle se soit signalée par quelque fondation d'art ou quelque direction de goût.

Lettre à Ludovic Sforza, duc de Milan, vers 1482.
Plume et encre, 25 x 19 cm. Biblioteca Ambrosiana, Milan.



Atelier d’Andrea del Verrocchio,
Buste de Pierre de Médicis, vers 1470.
Terre cuite, 54 cm. Museo Nazionale
del Bargello, Florence.

L’activité de Ludovic était trop inquiète et trop dévorante pour permettre à d’autres mécènes de s’affirmer à côté de lui. Ce ne fut pas, à coup sûr, son malheureux neveu, le petit Jean-Galéaz Sforza, faible d’esprit comme de corps, ni l’épouse de Jean-Galéaz, Isabelle d’Aragon (née en 1470, mariée en 1489), qui purent songer à entrer en lutte avec lui du fond de leur prison dorée de Pavie.

Une exquise médaille de Caradosso et des médaillons en marbre, à la Chartreuse de Pavie et au musée de Lyon, nous ont conservé la

physionomie du frêle et délicat neveu de Ludovic ; une médaille de Gian Cristoforo Romano nous fait connaître les traits, assez maussades, d'Isabelle d'Aragon après la mort de son époux. Cette princesse, si malheureuse, quitta Milan, au mois de janvier 1500, pour rentrer dans son pays natal, où de nouvelles épreuves l'attendaient. Elle y mourut en 1524.

L'aristocratie milanaise comptait de nombreux et brillants représentants, les Borromeo, les Belgiojoso, les Pallavicini ; mais à peine s'ils se signalaient de loin en loin par la construction de quelque palais ou de quelque mausolée, la commande de quelque tableau de dévotion. Les Sanseverino se trouvèrent plus intimement mêlés à la vie de notre héros. L'un d'eux, Galeazzo, qui avait épousé en 1489 une des filles du More, bien que, quatre années auparavant, son père eût été déclaré rebelle par ce prince, et qui trahit à son tour son beau-père lors de l'invasion de Louis XII, entretenait avec le peintre des relations assidues. Nous savons en outre qu'il fit construire en 1496, près de Vigevano, un beau palais, la *Roma Nuova*. Le fils du cardinal d'Estouteville, Guglielmo Tuttavilla, comte de Sarno (mort en 1498), se distinguait par son goût pour les choses de l'esprit. Son nom revient plus d'une fois dans les poésies de Bramante et de son groupe. Le maréchal Jean-Jacques Trivulce (1447-1518) avait, et la passion des entreprises grandioses et, le moyen de mettre ses projets à exécution. Mais, exilé de Milan pendant le gouvernement de Ludovic, qui le fit pendre en effigie, il ne put donner un libre cours à sa magnificence qu'après la chute de son ennemi. Il chargea Léonard de préparer les plans et devis de son monument funéraire ; mais rien ne nous autorise à croire que l'artiste ait poussé ses travaux au delà de certaines études préparatoires (sur la statuette de cavalier, de la collection Thiers). Léonard peignit en outre son portrait, ainsi qu'il résulte du témoignage de Lomazzo.

Un mot aussi sur les Melzi : ils furent pour Léonard des amis plutôt que des protecteurs. L'un d'eux, le jeune François, se plaça sous la discipline de l'illustre artiste et le suivit à Amboise, où il lui tint fidèlement compagnie jusqu'à sa mort. La cour brillante et sceptique du More, voilà bien le milieu fait pour un tempérament tel que Léonard. Comment le mécène et l'artiste se comprirent-ils ? Comment ces deux natures si déliées agirent-elles l'une sur l'autre ? Quelle influence cette pénétration réciproque exerça-t-elle sur l'art, sur la science, sur la philosophie, sur tant de hautes et fécondes disciplines incarnées en Léonard ? Leur tournure d'esprit à tous deux n'était pas sans offrir de frappantes analogies : personne n'avait plus de subtilité

que Ludovic, personne moins de décision ou de verve ; ces tendances, il s'efforçait de les faire partager à ses interprètes ; que dis-je ? il les leur imposait.

Écoutons Paul Jove, le grave prélat chroniqueur : « Ludovic avait fait représenter l'Italie, dans une des salles de son palais, sous les traits d'une reine accompagnée d'un écuyer maure (allusion à son teint, ou à sa devise) portant une escopette. Il prétendait montrer par cette allégorie qu'il était l'arbitre des destinées de la Péninsule et qu'il avait reçu la mission de défendre son pays contre toute attaque. » Un exemplaire enluminé de l'*Histoire de François Sforza* par J. Simonetta (imprimée à Milan en 1490), contient sur son frontispice une série d'allégories ou d'emblèmes tout aussi bizarres, du moins de prime abord. Pour les comprendre, il faut se rappeler que Ludovic entendait mettre l'art au service de sa politique. Au premier plan, sur les bords d'un lac, Jean-Galéaz et Ludovic, tous deux agenouillés, tous deux la main droite levée vers le ciel et semblant s'exhorter réciproquement ; sur les flots, une femme debout sur un dauphin et tendant une voile, puis une nef avec un nègre (allusion au teint de Ludovic) au gouvernail et un jeune homme près du mât ; dans les airs, saint Louis (*Ludovicus*) apparaissant aux deux nautoniers. Dans la bordure verticale, un mûrier, autre allusion au surnom du More, avec un tronc à forme humaine autour duquel s'enlace un rejeton qui se termine, lui aussi, par un corps et un visage d'homme. L'inscription : *Dum vivis, tutus et lætus vivo, gaude fili, protector tuus ero semper*, proclame hautement les bienfaits de la tutelle exercée par le More sur son infortuné neveu.

Le choix d'une autre allégorie, subtile entre toutes, sculptée sur le buste de Béatrix d'Este, épouse du More (musée du Louvre), deux mains tenant une nappe, d'où s'échappe, à travers le tissu, pour retomber sur le calice d'une fleur, une poussière fécondante, a même induit un des savants conservateurs de notre grand musée à revendiquer cet ouvrage en faveur de Léonard, seul initié alors, semblerait-il, au mystère de la fécondation des fleurs. Quoique l'on sache aujourd'hui que le buste de Béatrix, si net, si précis et si frappant, a pour auteur un des sculpteurs attitrés de la cour de Milan, Gian Cristoforo Romano, et que l'emblème de la fécondation des fleurs avait déjà été adopté par Borso d'Este, l'oncle de Béatrix, il n'en reste pas moins établi que le More affectionnait de véritables logogriphes faits pour défier notre pénétration. Ce penchant à la subtilité, le prince milanais, tout nous autorise à le croire, le laissait également éclater vis-à-vis

de la science. Il devait, si nos prémisses sont fondées, encourager les astrologues, les alchimistes, les chiromanciens, bref, tous ceux qui s'entouraient de quelque mystère ou s'enorgueillissaient de quelque découverte extraordinaire. Lorsque Léonard vint tenter, vers 1483, la fortune à la cour du More, il y avait quatre ans que celui-ci gouvernait le Milanais. Ses sujets, aussi bien que les étrangers, avaient donc eu le loisir de se faire une idée de son caractère, de ses goûts. Léonard, qui n'avait certainement pas négligé de recueillir des informations précises, semble avoir entrevu chez son futur protecteur un faible pour les sciences occultes. Telle fut du moins la corde qu'il essaya de faire vibrer en lui, à l'aide d'un programme véritablement propre à donner le vertige. Dans une série d'allégories d'une subtilité extrême, il entreprit de célébrer les vertus de son nouveau patron. Tantôt il le représenta portant des lunettes, entre l'Envie et la Justice ; cette dernière peinte en noir (toujours l'allusion au teint du More) ; tantôt il le peignit sous les traits de la Fortune, ou encore en vainqueur de la Pauvreté, couvrant d'un pan du manteau ducal et défendant à l'aide d'une baguette dorée un adolescent poursuivi par cette mégère.

Malgré tant d'affinités entre le mécène et l'artiste, rien ne prouve que Léonard ait été un des familiers du More. Et tout d'abord où demeurait-il ? Au château ? J'en doute, puisqu'il prenait des élèves en pension. Il faut nous le figurer comme menant une vie indépendante, sauf à se mêler parfois à la foule des courtisans qui accompagnaient le duc dans ses incessantes pérégrinations, à Pavie, à Vigevano, à la Sforzesca. D'après un brouillon de lettre publié par Amoretti, il semblerait même que Léonard restât des mois entiers sans voir son protecteur. Je prends la liberté, tel est à peu près le sens de cette épître, qui est malheureusement incomplète, de rappeler à Votre Seigneurie mes petites affaires. Vous m'avez oublié, affirmant que mon silence était cause de votre mécontentement. Mais ma vie est à votre service ; je me trouve continuellement prêt à obéir, etc.

Assurément, ces cours italiennes du XVe siècle comptaient pour peu la naissance, pour beaucoup le talent, et il eût été malséant à des parvenus tels que les Sforza d'attacher du prix à l'ancienneté de la famille. Encore fallait-il, pour que le talent brillât en pleine lumière et s'imposât au souverain, qu'il eût pour corollaire de belles manières, de la faconde, l'esprit de réplique : c'est à quoi excellait le caustique Bramante. Un autre artiste attaché au More, le sculpteur Gian Cristoforo Romano, ne brillait pas moins dans la conversation ; nous le savons par le *Manuel du Courtisan*, rédigé

par Balthazar Castiglione. Léonard, lui, ne possédait pas au même point le don des idées concrètes ; il avait plus de fantaisie que d'imagination ; ses inventions, sauf de rares chefs-d'œuvre, se distinguaient par la finesse plutôt que par la force. Le bon Rabelais, qui eût pu à la rigueur le rencontrer quelque part dans ses pérégrinations, n'eût pas manqué de l'appeler un « abstracteur de quintessence ». Ce bel adolescent, ce cavalier accompli, je parle de ses talents en matière d'équitation, avait l'intelligence extraordinairement ondoyante, avec plus de propension à creuser une idée, à la décomposer en ses éléments primordiaux, qu'à frapper la foule par quelque trait vif, vigoureux, bien florentin. Le penchant à l'analyse, en un mot, l'emportait sur la faculté de la synthèse : difficilement on trouverait à citer de lui ce que l'on appelle un bon mot. N'attendez pas d'un tel esprit des maximes à l'emporte-pièce : Léonard avait trop de souci des exigences de la science pour se plaire aux généralisations brillantes : jamais il n'abandonnait complètement la terre pour prendre son vol, et cette réserve même donnait à ses pensées (car qui mérite plus que lui le titre de penseur ?) je ne sais quoi de vivant et de savoureux, de profondément humain. Avec lui, on est sûr de ne jamais tomber dans l'abstraction.



Gian Cristoforo Romano,
Buste de Béatrice d'Este, 1490-1491.
Marbre, hauteur : 59 cm. Musée du Louvre, Paris.



Copie de Michel-Ange, *Buste de Cléopâtre*, 1532.
Pierre noire sur papier, 26 x 20,5 cm.
Casa Buonarroti, Florence.

Il ne nous déplaît pas de voir dans ce grand artiste et ce grand savant un courtisan maladroit. Du moins, Léonard, qui a eu à se reprocher plus d'une faiblesse de caractère, n'a pas à son passif un seul succès dû à une intrigue savamment ourdie.

La comptabilité publique se ressentait encore à cette époque de la complication et de la confusion chères au Moyen Âge. Il serait donc chimérique de chercher à découvrir quelle pouvait être la situation matérielle de Léonard au service de son nouveau maître. Probablement, il recevait, à côté d'émoluments fixes, des sommes en proportion avec

l’importance des travaux (d’après Bandello, il aurait touché deux mille ducats par an, c’est-à-dire une centaine de milliers d’euros, pour l’exécution de *La Cène*). Lui-même estimait son temps à raison de cinq livres par jour pour l’invention. Le profane ! Estimer en deniers un temps tel que le sien, le prix d’une journée de cet admirable travail intellectuel, d’une journée qui pouvait enfanter un chef-d’œuvre appelé à éblouir l’humanité pendant des siècles ! Il fallait mettre : rien pour l’invention et tant pour la peinture. Mais si nous tenons à éviter les mécomptes et les erreurs, sachons nous plier au point de vue du temps, qui confondait l’artiste avec l’artisan (en italien, le mot *artista* offre, de nos jours encore, ce double sens). Cette union ou cette confusion, comme on voudra l’appeler, déplorable quand il s’agissait d’un Léonard, a fait, d’autre part, la grandeur des industries d’art italiennes, dont aucune partie ne passait ni pour une conception abstraite, ni pour une branche isolée. En ce qui touche Léonard, ses idées sur la valeur respective des différents arts se formulaient, au dire de Lomazzo, en cette maxime : que plus un art comportait de fatigue corporelle, plus il était vil.

On a parfois révoqué en doute la libéralité du More : Léonard, tout le premier, a fourni des armes à cette accusation ; dans une lettre adressée au duc, il se plaint amèrement de n’avoir pas reçu de salaire depuis deux ans, d’avoir avancé près de quinze mille livres sur les travaux de la statue équestre du duc François, etc. Deux autres familiers du More, le poète Bellincioni et l’architecte Bramante, se répandent, eux aussi, en doléances sur leur dénuement. Mais qui ne connaît les jérémiades propres aux humanistes et aux artistes de la première Renaissance ? Léonard, en particulier, était mal venu à se plaindre de la parcimonie de son protecteur.

Ne savons-nous pas qu’il vivait en grand seigneur et entretenait dans ses écuries une demi-douzaine de chevaux ? Selon toute vraisemblance, il s’agit de retards imputables aux employés des finances milanaises, après que le versement de la dot de Blanche-Marie Sforza eût mis à sec les coffres de l’État. On constate d’ailleurs une certaine inégalité d’humeur chez Ludovic : un jour, après avoir montré aux envoyés de Charles VIII de France l’inestimable trésor des Visconti et des Sforza, il leur fit un très maigre cadeau, s’exposant à s’aliéner, dans un moment absolument critique, des personnages de la première importance. Mais encore un coup, avec Léonard tout nous autorise à croire qu’il ne lésinait pas. Peu de mois avant la catastrophe qui lui coûta le trône, il lui fit don, le 26 avril 1499, d’une vigne de seize perches, située dans un faubourg de Milan, près de la porte de

Verceil, avec faculté d'y faire construire. En réalité, lorsque Léonard quitta Milan, il put placer six cents ducats (environ cinq mille euros de notre monnaie) au Mont de Florence, et l'on sait s'il avait largement vécu jusqu'alors[8].

Quelques idées que le commerce d'un amateur aussi raffiné que Ludovic le More pût inspirer à Léonard, il n'était au pouvoir d'aucun mécène de modifier le style d'un artiste de cette envergure : seuls la vue d'un pays nouveau, les enseignements indirects et latents, l'air ambiant, devaient réussir à provoquer en lui une évolution. Il est temps d'aborder ce problème ; après avoir dépeint le milieu social dans lequel le Vinci était appelé à se produire, étudions les conditions spéciales de l'art dans le Milanais ; recherchons si, parmi ses nouveaux concitoyens, l'un ou l'autre avait le droit, vis-à-vis d'un tel maître, de prétendre au rôle d'initiateur.

L'histoire de l'École milanaise pendant la seconde moitié du XVe siècle est encore à faire. Essayons, faute d'un travail approfondi et définitif, de mettre du moins en lumière quelques traits essentiels. Bien différente de la Toscane, qui, durant plus deux siècles, servit de pépinière à tout le reste de la péninsule, la Lombardie avait constamment été obligée de recourir à des maîtres étrangers : au XIIIe et au XIVe siècle, elle avait appelé Giotto, Jean de Pise et Balduccio de Pise, le sculpteur, assez médiocre, du fameux retable de Saint-Pierre-Martyr dans l'église Saint-Eustorge ; au XVe siècle, Brunelleschi, Masolino, Fra Filippo Lippi, Paolo Uccello, puis l'architecte Michelozzo, le plus distingué des élèves de Brunelleschi, ainsi que ses confrères et compatriotes Benedetto de Florence et Filarete.

Plus encore que ces maîtres, Donatello, en établissant à Padoue comme un poste avancé de la Toscane, avait étendu au loin son influence. En thèse générale, à l'époque de la première Renaissance, absolument comme au temps de Giotto, toutes les réformes et tous les progrès accomplis dans le Milanais avaient pour point de départ Florence. Concurremment avec Léonard, des architectes de la valeur de Giuliano da San Gallo, de Luca Fancelli, de Francesco di Giorgio Martini, venaient à tout instant y affermir le prestige de l'École toscane.

Seul, Bramante avait des origines différentes : mais eût-il triomphé si rapidement dans le Milanais si les Florentins n'y avaient pas préparé le terrain ? Élevé à Urbin, disciple du fameux architecte dalmate Luciano da Laurana, qui avait lui-même figuré un instant, en 1465, au service des Sforza, Bramante tempérait par je ne sais quelle suavité, quelle morbidesse,

la rigueur du style florentin. C'est par ce prince des architectes modernes, le favori de Ludovic le More et de Jules ii, le parent et le protecteur de Raphaël, et le seul artiste qui, en ce temps et en ce pays, pût se mesurer avec Léonard, que je commencerai cette revue. Bramante avait précédé Léonard à Milan : on l'y trouve dès 1474, peut-être même dès 1472 ; de même que Léonard, il ne quitta ce séjour enchanteur que dans les dernières années du siècle, à la veille de la catastrophe qui dispersa pour toujours la brillante cour réunie autour du More. On ignore quels furent les rapports des deux artistes.

Léonard, dans ses écrits, prononce deux fois seulement le nom de Bramante, et encore, sans l'accompagner d'aucun commentaire. Mais nul doute que leurs occupations ne les aient mis sans cesse en contact ; s'ils n'ont pas subi l'un l'influence de l'autre, ils se sont du moins appréciés, comme il convenait à ces génies transcendants. À Milan, Bramante se révéla comme l'architecte par excellence de la brique, de la terre cuite, en d'autres termes, de l'architecture fouillée, accidentée et pittoresque. Plus tard, en présence du marbre ou du travertin, il ne songea plus qu'à la pureté des lignes et sacrifia l'ornementation : nous en avons pour preuves ses constructions de Rome, le palais de la Chancellerie, le palais Giraud, les loges du Vatican, la basilique de Saint-Pierre. Ce sont les modèles les plus achevés du style classique. Mais combien je préfère ces monuments si vivants et si amusants de la Lombardie, où il a sans cesse associé la sculpture à l'architecture, animant et disciplinant tour à tour l'une par l'autre !

Telle est, à Milan, l'église San Satiro, toute mignonne, mais si harmonieuse, avec sa nef voûtée en berceau, son abside à caissons, agrandie par un effet de perspective des plus curieux, son baptistère octogonal d'une richesse éblouissante. On a contesté à Bramante la construction d'une autre merveille, la coupole de Sainte-Marie-des-Grâces, sous prétexte que le dessin n'a pas assez de pureté : elle offre cependant une élégance souveraine, avec ses rangées de fenêtres si pittoresques que surmonte un étage d'arcades ouvertes. À la légèreté, à la fantaisie, qui y règnent, on reconnaît un talent qui se joue de toutes les difficultés.



Étude pour un buste féminin, vers 1501.
Sanguine et pointe d'argent, 22 x 16 cm.
Windsor Castle, Royal Collection Trust, Londres.



Buste de jeune femme, vers 1452-1519.
Dessin à la sanguine.
Galleria dell'Accademia, Venise.

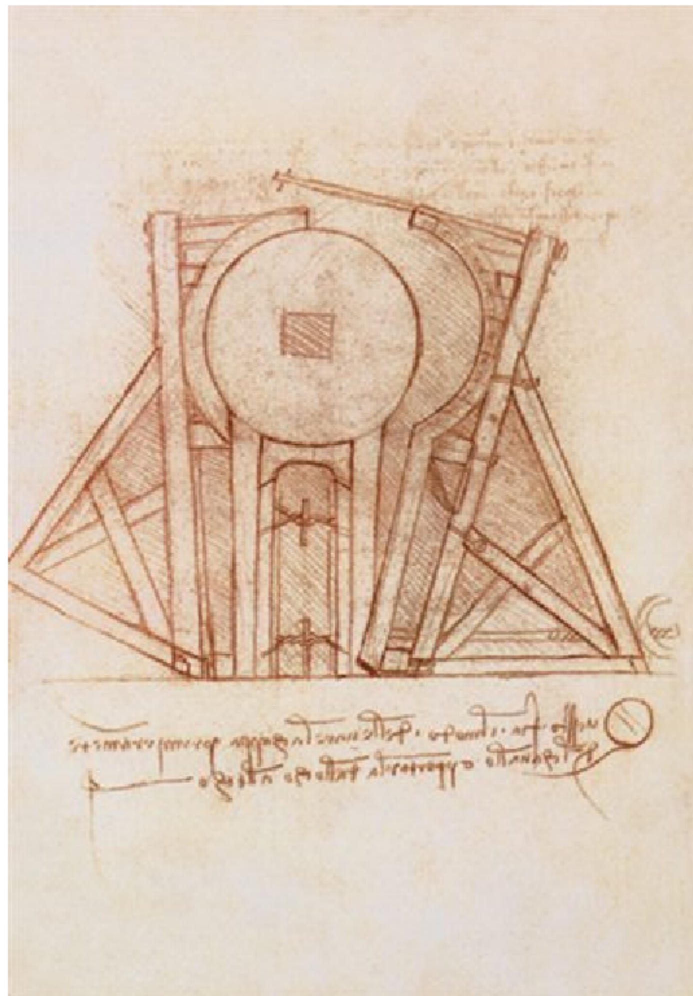
Toutes les parties de l'œuvre de Bramante ne portent pas au même degré le cachet de l'originalité (si tant est que l'on puisse parler d'originalité dans un siècle attaché avant tout à l'imitation, dans un siècle qui s'était proposé pour mission, non de créer, mais de faire renaître). De même qu'à Rome il subit l'influence des modèles romains, de même en Lombardie il prend pour point de départ les modèles du vieux style lombard, ces églises en briques, à la fois fières et pittoresques. Il y mêle une suavité, une distinction, un sens de la proportion et du rythme, tels qu'ils n'ont été donnés depuis à aucun des maîtres en l'art de bâtir. Avec lui, l'architecture

milanaise, on peut l'affirmer hardiment, éclipsa l'architecture florentine. Quelque réfractaire que Léonard se montrât vis-à-vis des leçons de ses confrères, il est difficile d'admettre qu'il ait pu se soustraire à l'influence d'un charmeur tel que Bramante.

En tant que peintre, Bramante se montre avant tout spectateur de Mantegna : il lui emprunte son goût pour la perspective, la dureté des transitions, les draperies chiffonnées. À Vincenzo Foppa, il semble, d'après M. de Seidlitz, avoir demandé le secret des proportions. Aux côtés de Bramante travaillait et brillait une phalange de sculpteurs tour à tour spirituels et piquants, suaves ou émus. Voici d'abord les Mantegazza (Cristoforo, mort en 1482, et Antonio, mort en 1495), maîtres à la facture archaïque, reconnaissables à leurs draperies recroquevillées, à leurs cassures innombrables. Leur contemporain, Giovanni Antonio Amadeo ou Omodeo (1447-1522), a déjà plus de souplesse, comme le prouvent les bas-reliefs, si inspirés, dont il a orné la Chartreuse de Pavie, cette vaste élégie en marbre. Benedetto Briosco (à partir de 1483) s'illustre également à la Chartreuse. Avec Cristoforo Solari, surnommé *il Gobbo* (le Bossu), l'École milanaise atteint à la plénitude et à la liberté des formes, ainsi qu'on en peut juger par les effigies tombales de Ludovic le More et de Béatrix d'Este. Un sculpteur-médailleur romain, Gian Cristoforo Romano fixé à Milan en 1491, mort en 1512, se signale, à son tour, par son tombeau de Jean-Galéaz Visconti, à la Chartreuse de Pavie, par son buste, si large et si pénétrant, de Béatrix d'Este, au musée du Louvre, par ses médailles d'Isabelle d'Este et d'Isabelle d'Aragon. Ambrogio Foppa, enfin, surnommé *il Caradosso* (né vers 1452, mort en 1526 ou 1527), allie à une souveraine distinction je ne sais quelle ingénuité. Rappelons ses délicieux bas-reliefs de la sacristie de San Satiro et sa médaille de Bramante. Tous ces maîtres sacrifiaient à un style moins pur, moins classique, que les Florentins, mais plus varié, plus naïf, plein de sève et de poésie.

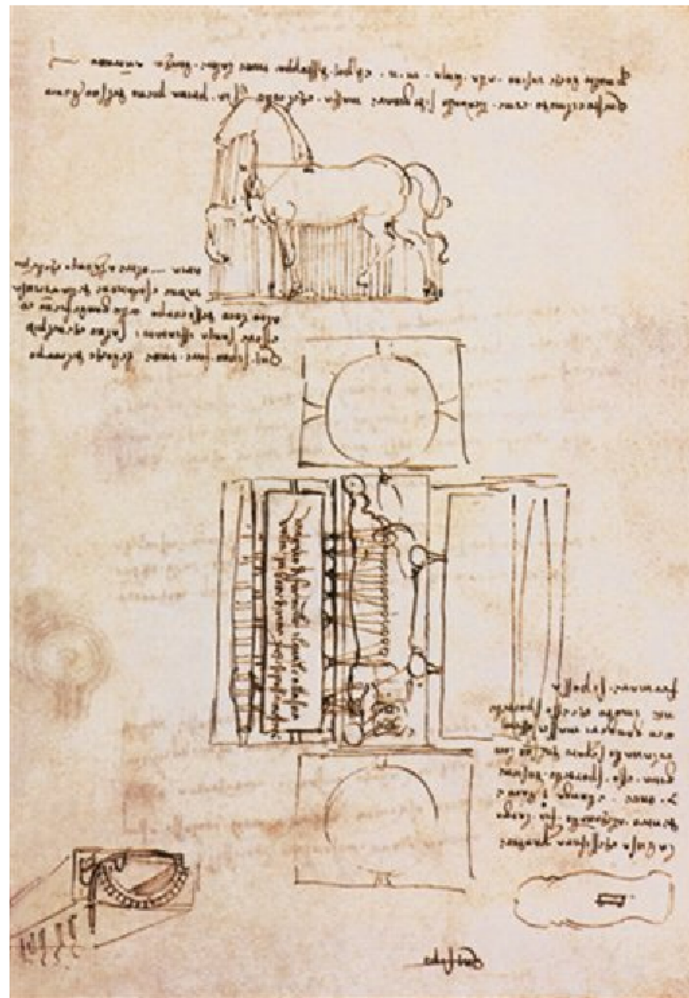
Nous attachons-nous à la primitive École de peinture du Milanais, nous ne trouvons que ténèbres et doutes. À peine si une douzaine de tableaux ont une possession d'état incontestée. L'histoire de cette École a été encore embrouillée, comme à plaisir, par le sénateur Morelli ; s'étant pris de passion pour deux artistes peu connus, qu'il avait mis en lumière, Ambrogio de' Predi et Bernardino dei Conti, il leur a fait honneur d'une série d'ouvrages ayant manifestement une provenance différente.

Du moins, M. Morelli a eu le mérite de déterminer les limites géographiques de l’École milanaise, et je ne saurais mieux faire que de lui emprunter son croquis : « L’Adda, dit-il, sépare les collines des Bergamasques de la plaine milanaise : à Canonica, sur la frontière de la province de Bergame, on entend encore la langue gutturale des Bergamasques ; à Vaprio, de ce côté-ci du pont jeté sur l’Adda, c’est le dialecte milanais qui domine : c’est aussi jusqu’à Vaprio que s’étend l’École dont le foyer se trouvait à Milan, l’École milano-lombarde. » Qu’il existât une École milanaise avant l’arrivée de Léonard, c’est ce qu’aucun chercheur sincère ne saurait songer à nier. Il suffit de rappeler le nom de Michelino da Besozzo, à qui Léonard emprunta l’idée d’une composition bizarre (deux paysans et une paysanne se tordant de rire), puis ceux de Vincenzo Foppa fixé à Milan dés 1455, de Bernardo Zenale, de Buttinone d’Ambrogio Borgognone, tous en pleine production au moment où le jeune maître florentin vint s’établir au milieu d’eux. Cette École, influencée tour à tour par Mantegna et par les Vénitiens, empruntait au premier son goût pour les effets de perspective et de raccourci (tels Foppa, Bramante, qui, ne l’oublions pas, fut peintre en même temps qu’architecte ; tel encore Montorfano). Elle s’inspirait également de ses types, je veux parler de ces physionomies larges, aux mâchoires proéminentes. Les Vénitiens, de leur côté, avaient révélé à quelques Milanais, tel Andrea Solario, les raffinements et les jouissances du coloris, avec des tons alternativement nourris ou éclatants, profonds ou lumineux. Mais plus encore que l’éclat, ces Précurseurs milanais recherchaient l’harmonie de la gamme : ils se plaisaient à des tonalités ambrées, parfois grisâtres, par conséquent plus ou moins étouffées, et toujours d’une souveraine distinction. Rien de plus opposé à la manière sèche et écrite des Florentins.



Étude de la structure en bois pour le moule de coulage du cheval du monument Sforza, vers 1491-1493.

Sanguine, 21 x 14,6 cm. Biblioteca Nacional, Madrid.



Croquis de la fosse destinée au coulage du cheval du monument Sforza, vue plongeante et vue latérale, vers 1493.
Plume et encre, 21 x 14,4 cm. Biblioteca Nacional, Madrid.

L’on ignore la date de la naissance et la date de la mort (1523, 1524 ?) d’Ambrogio de Fossano, surnommé *il Bergognone*, ou *il Borgognone*. Bornons-nous à rappeler que, de 1487 jusque vers la fin du siècle, ce maître éminent décora la Chartreuse de Pavie de tableaux et de fresques dans lesquels perce tantôt une recherche de la précision sentant encore le Primitif, tantôt une suavité incomparable, comme dans ses jeunes saints debout aux côtés de saint Ambroise et de saint Syrus (1492). Plus tard, vers 1517, Borgognone créa, dans l’église Saint-Simplicien de Milan, sa grande fresque du *Couronnement de la Vierge*. Cette page, extraordinairement

vibrante, abonde en effusions lyriques et en physionomies avenantes. J'y signalerai, entre autres, le Christ et plusieurs saints juvéniles, à la barbe blonde et courte ; inspirées des modèles gothiques, ces figures ont, à leur tour, servi de prototypes à Bernardino Luini : celui-ci, en effet, doit à Borgognone autant qu'à Léonard. L'ensemble est doux, un peu mou et estompé : on dirait un écho affaibli de l'Ombrie.

Moins bien partagé que Borgognone, Bernardo Zenale de Treviglio (né en 1436, mort en 1526), à la fois architecte et peintre, se trouve dépossédé, pour le quart d'heure, de toute œuvre pouvant prétendre à l'authenticité. L'on ignore, en effet, quelle est sa part et quelle est celle de son collaborateur, Bernardino Buttinone, dans le retable de l'église de Treviglio (1485). Il serait oiseux, dès lors, d'aborder la discussion des peintures qui figurent sous le nom de Zenale dans une série de galeries. Rappelons seulement que, d'après Vasari, ce maître jouissait de l'estime du Vinci, quoique sa manière fût rude et un peu sèche.

Cette primitive École milanaise se développa parallèlement au Vinci, et quelques-uns de ses représentants échappèrent de tout point à l'action du grand charmeur. De ce nombre est l'auteur (Bartolommeo Suardi, croit-on) des tapisseries des *Mois,* exécutées à Vigevano entre 1503 et 1507, pour le maréchal de Trivulce. Nulle réminiscence léonardesque dans ces compositions touffues, dont les types sont empreints de tout autre chose que de suavité.

Un autre Milanais, Giovanni Ambrogio Preda ou de' Predi, offre plus d'affinités avec Léonard avec qui il s'associa pour la livraison de la *Vierge aux rochers.* Cet artiste fait son apparition en 1482 (à ce moment, il porte le titre de peintre de Ludovic le More). En 1494, Maximilien le charge, avec deux collaborateurs, de graver (à Milan ?) les coins des nouvelles monnaies impériales.

En 1498, Preda et son frère, Bernardino, s'engagent à fournir au souverain allemand une tenture (non une tapisserie, comme on l'a cru) de six pièces, en velours noir brodé, les cartons devant être dessinés par Ambrogio.

Nous connaissons aujourd'hui une série respectable de portraits sortant du pinceau d'Ambrogio Preda : ceux du jeune Archinto, dans la collection Fuller Maitland à Londres (1494), de l'empereur Maximilien (1502), au musée de Vienne, de l'impératrice Blanche-Marie Sforza, dans la collection Arconati-Visconti à Paris, etc. Ces effigies se distinguent par un faire lisse,

parfois sec, qui, au témoignage de M. Bode, sent le miniaturiste. C'est au profit de ce maître consciencieux et estimable, mais sans inspiration, que M. Morelli a tenté, dans les dernières années, de déposséder Léonard du délicieux portrait de jeune femme conservé à l'Ambrosienne !

Sensiblement inférieur à Predi est son contemporain, Bernardino dei Conti, dont les ouvrages s'échelonnent de 1499 à 1522 environ, et à qui l'on fait honneur, entre autres, de la *Famille de Ludovic le More*, au musée de Brera, autrefois attribuée à Zenale, et de la *Madone Litta*, au musée de l'Ermitage, jusqu'ici placée sous le glorieux nom de Léonard de Vinci. En réalité, ce peintre n'a été, selon l'heureuse définition de M. Bode, qu'une des plus grandes nullités parmi les Lombards de son époque. Tel il se révèle dans ses quelques œuvres authentiques : le *Portrait de Cardinal*, au musée de Berlin (1499), le *Portrait d'un homme vu de profil*, dans la collection Vittadini, à Milan (1500), celui du jeune Catellano Trivulcio, dans la collection Pallavicini-Trivulcio à Turin (1505), etc. Toutes ces effigies se distinguent par une facture précise et sèche ; elles sont comme burinées. Par la suite, si le sympathique portrait d'une dame milanaise, vue de profil, de la collection Morrison, appartient bien à Conti, celui-ci semble avoir adopté une manière plus libre et fait choix d'une pâte plus grasse.



Études de chevaux, vers 1505.
Plume, encre et sanguine, 15,3 x 14,2 cm.
Windsor Castle, Royal Collection Trust, Londres.



Études de chevaux, 1493-1494.
Pointe de métal, 21,2 x 16 cm.
Windsor Castle, Royal Collection Trust, Londres.

L’on a souvent prétendu que l’évolution du style de Léonard dans sa nouvelle patrie est due à l’influence de l’École auprès de laquelle il venait se faire agréer. « Arrivé à Milan Florentin, Léonard, écrivait naguère le savant et spirituel marquis d’Adda, en est reparti Milanais. » Et plus loin M. d’Adda ajoute : « Un art tout particulier et sentant son terroir se formait en Lombardie par le mélange des traditions toscanes et padouanes. Mantegna avait pour disciples des Milanais qui ont rapporté chez eux les traditions du Squarcione. Enfin le vieux Foppa, Leonardo da Bisuccio, Buttinone, Civerchio, Troso da Monza, Zenale de Treviglio, sont la preuve qu’un art

véritable et même très développé existait à Milan bien avant l'arrivée de Léonard. »

Mais cette évolution a-t-elle été aussi tranchée qu'on le croit d'ordinaire, et, par surcroît, les leçons des artistes lombards y ont-elles été pour une part aussi considérable qu'on veut bien le dire ? Je n'hésite pas, pour ma part, à me prononcer pour la négative, et voici mes arguments : les ouvrages exécutés au début du séjour à Milan, entre autres la *Vierge aux rochers*, prouvent que dès lors Léonard avait en partage l'élégance, la suavité, la grâce, à un degré qu'aucun maître n'avait atteint avant lui. D'autre part, aucun génie ne se montrait plus rebelle que le sien aux leçons, aux suggestions des autres : la bosse de l'imitation lui faisait complètement défaut. Enfin qu'étaient ces maîtres lombards dont on voudrait faire les initiateurs du Protée florentin ! Les uns se contentaient de peindre dans une gamme grise des figures graves ou impassibles ; les autres suivaient, plus ou moins fidèlement, les traditions de l'École de Padoue, c'est-à-dire sacrifiaient à des tendances de tout point opposées à celles de Léonard (jusque dans les peintures de Bramante, comme il a été dit tout à l'heure, éclate l'influence de Mantegna, avec la dureté des contours et la préoccupation véritablement excessive de la perspective). La manière de Léonard, au contraire, repose sur la suppression de tout ce qui est anguleux ou trop écrit ; il préconise la peinture la plus fluide, la plus enveloppée, une peinture dans laquelle les arêtes des figures se fondent dans l'intensité de la lumière, dans l'harmonie du coloris. Autre contraste : les Primitifs milanais cultivent avant tout la fresque. Or, Léonard, malheureusement pour lui et pour nous, a évité avec un soin jaloux, pendant son séjour à Milan aussi bien qu'après son retour à Florence, de se servir de ce procédé : il a peint à l'huile *La Cène* et à l'encaustique *La Bataille d'Anghiari*.

Un dernier argument, peut-être encore plus probant, nous est fourni par la fresque peinte dans le cénacle même de Sainte-Marie-des-Grâces, en face de *La Cène*, la *Crucifixion*, de Giovanni Donato Montorfano (1495). On n'y découvre nulle affinité avec la manière de Léonard ; mais, au contraire, une foule de réminiscences de celle de Mantegna, un modelé dur et sec, des contours anguleux, des draperies chiffonnées. La conception et la facture y sont, d'ailleurs, des plus pauvres. Autant le fondateur de la nouvelle École milanaise aimait à simplifier, autant son compétiteur, quelque représentant de l'École ancienne, subdivise et complique ; l'action principale disparaît derrière les épisodes ; plus de cinquante acteurs, dont plusieurs, tels que

saint Dominique et sainte Claire, sont complètement étrangers au sujet, se disputent notre attention. Et puis, quelle faiblesse dans les têtes, quelle mollesse dans les gestes ou les attitudes, dans cette Vierge qui s'évanouit, dans ce saint qui se tord les mains ; quelle raideur dans les chevaux : quel manque de parti pris et d'harmonie dans la coloration, qui ressemble à une page de missel, non à une fresque monumentale ! L'iconographie sacrée, singulièrement négligée chez Léonard, tient, par contre, une place considérable chez Montorfano. Au-dessus du bon larron, l'âme du moribond est représentée, conformément à la tradition du Moyen Âge, sous la forme d'un enfant. Un nimbe mobile, une sorte de disque aplati, ceint la tête de la Vierge, de ses compagnes, des confesseurs, des docteurs de l'Église. Ceux-ci, par un anachronisme assez fréquent dans la peinture religieuse (il suffit de rappeler la *Crucifixion* peinte par Fra Angelico au couvent de Saint-Marc), assistent en effet au drame du Golgotha.

Certains types, les attitudes, les effets de perspective, le souci de l'exactitude archéologique, rappellent, je l'ai dit, Mantegna. Il est cependant impossible de confondre l'œuvre de Montorfano avec celle de n'importe quel sectateur de l'École de Padoue : elle a sa saveur milanaise, bien accentuée, avec ses visages un peu carrés dans le bas, aux longs cheveux ondulés (saint Jean l'Évangéliste). Le cavalier de droite, avec son expression hardie, fière et libre, annonce Luini.

L'œuvre de Montorfano n'aurait passé nulle part pour une merveille ; mais, être placée en face de celle de Léonard, quel désastre, quelle catastrophe ! Et pourtant, comme certaines natures vulgaires, elle jouit d'une santé insolente, là où l'homme de génie s'étiole et meurt : *La Cène* n'est plus qu'une ruine : la *Crucifixion* a conservé tout l'éclat de son coloris primitif.

N'importe : à la longue, le séjour en Lombardie exerça une action profonde sur le style du Vinci ; mais la nature y fut pour tout, l'art pour peu de chose, je devrais dire pour rien. Comparé au paysage toscan, celui de la haute Italie et particulièrement du Milanais est plantureux autant que l'autre est fier et gracieux ; partout une végétation exubérante, d'innombrables cours d'eau ; à la place du gris et terne olivier, des mûriers aux feuilles brillantes, un air moins vif, les délicieux sites des lacs ; bref, l'impression d'une zone plus tempérée, d'un ciel plus clément. Tel climat, tels habitants : au type florentin, maigre, sec ou pauvre, le duché de Milan, oppose l'ampleur, la grâce, la suavité, les lignes les plus pures, le teint le plus

délicat, plutôt mat qu'ambré, des lèvres spirituelles ou voluptueuses, de grands yeux langoureux, le menton d'un galbe incomparable, la taille élancée et souple. Ces types, que l'on a baptisés du nom de léonardesques, parce que Léonard nous en a laissé la formule la plus parfaite, se rencontrent aujourd'hui encore sur le lac Majeur et sur le lac de Côme.

Les différences intellectuelles entre Milanais et Florentins ne devaient pas peser d'un moins lourd poids dans la balance. À Milan, Léonard trouvait un public peu exercé à la critique, mais prompt à l'enthousiasme : qualité précieuse pour un homme d'imagination, pour un artiste qui tenait à la fraîcheur des impressions et à l'indépendance des formes. Devant les exigences des ateliers florentins, l'art avait fini, sur les bords de l'Arno, par tomber dans l'afféterie ou l'extravagance. Il fallait à tout prix étonner par la subtilité de l'invention, la fierté du dessin : les beautés pures et sans fard eussent risqué de passer pour banales. Aussi le maniérisme triomphait-il sur toute la ligne, avec Botticelli, avec Filippino Lippi, avec Pollaiuolo. C'était à qui torturerait son style, à qui se montrerait nerveux et raffiné par-dessus les autres. On ne trouvait plus chez ces coteries d'artistes que recherches artificielles, que formules de convention ; l'esprit tenait lieu de conviction ; tout se réduisait à des calculs ou à de l'habileté technique ; personne, en un mot, ne savait plus être simple, naturel et, par là, véritablement éloquent.

Pour mieux saisir encore ce contraste, étudions de près l'un ou l'autre des ouvrages de Domenico Ghirlandaio : comme sa manière, comparée à celle de Léonard, est sèche et crue, surtout dans ses premières fresques, par exemple l'*Histoire de Santa Fina*, à San Gimignano, ou encore dans sa *Visitation*, du musée du Louvre, avec son coloris panaché et ses attitudes guindées !

À Milan, au contraire, les imaginations sont encore fraîches et fécondes : si l'on a moins de science, l'on a plus de sincérité. Quelle sève, quelle jeunesse, dans les sculptures de la Chartreuse de Pavie, qui est à elle seule tout un monde ! Vienne un génie supérieur : non seulement il animera et fécondera ces germes, mais lui-même se retrempera dans un milieu si fortifiant. En un mot, la tension d'esprit perpétuelle, propre aux Florentins, cet effort raisonné et voulu, engendraient une race de dessinateurs : pour faire des coloristes, il fallait, au contraire, le mol abandon, la grâce naïve, l'exquise suavité qui devaient trouver fatalement tant d'aliments au sein de la population milanaise. Il est un moment où l'expatriation devient une nécessité pour certains hommes prédestinés. Raphaël, resté dans l'Ombrie,

n’aurait jamais été qu’un Pérugin d’un ordre supérieur ; comme lui, Michel-Ange dut demander à Rome d’imprimer à son génie un suprême essor.



Étude pour le monument équestre Sforza, vers 1485-1490.
Pointe de métal sur préparation bleue, 11,6 x 10,3 cm.
Windsor Castle, Royal Collection Trust, Londres.



Étude pour le monument équestre Sforza, vers 1485-1490.
Fusain et pointe de métal. Windsor Castle,
Royal Collection Trust, Londres.

En ce qui touche Léonard, les ressources immenses d’un grand État, l’éclat des fêtes, la fréquentation des hommes les plus distingués et surtout un esprit moins égalitaire et moins bourgeois qu’à Florence, achevèrent une évolution féconde entre toutes. À Florence, il fût devenu le premier des peintres ; à Milan, il devint quelque chose de plus : grand poète et grand penseur.

C’est à ce point de vue qu’il est exact de dire qu’il a beaucoup dû à sa nouvelle patrie.

Dans le milieu littéraire lui-même, si médiocre d'ailleurs, régnait un enjouement et un laisser aller inconnus chez les puristes florentins. Nous en avons pour exemple le tournoi qui s'ouvrit entre Bramante, d'un côté, Bellincioni, Maccagni de Turin et Gaspard Visconti, de l'autre. Ici, une épigramme lancée contre l'architecte-poète le compare, en raison de son humeur mordante, au Cerbère infernal :

Quid canis ? Erigones ? Minime ! Cerberus ille
Tenareus, famae nominibusque nocens.

Ailleurs, ses adversaires, qui étaient en même temps ses meilleurs amis, lui reprochent son goût immodéré pour les poires, ou encore son avarice. « Bramante, lui écrit Visconti, tu es un homme sans courtoisie ; à tout instant tu oses me faire demander une paire de chausses, tandis que tu mets de côté un monceau d'argent. Te faire entretenir par moi, te paraît peu de chose. Pourquoi ne pas te faire payer par la cour ! Tu y touches cinq ducats par mois. » À quoi Bramante répond par un sonnet facétieux dans lequel il dépeint l'état de sa garde-robe sous des traits navrants. Il supplie Visconti de lui faire l'aumône d'un écu, sinon il sera forcé de lutter tout nu avec Borée :

Vesconte, non te casche
Questo da core, ma fa ch'io n'habia un scudo
Tal ch'io non giostro più con Borrea ignudo.
E se poi per te sudo
El mio sudor verra dela tue pelle
Ma non scoter pero pero (sic) la sete a quelle

Rien de moins pédant, on le voit, que l'entourage de Ludovic le More. Quelque embarrassées que fussent parfois ses finances, quelque subtile ou égoïste que fût parfois son esthétique, il aimait l'art de l'amour le plus tendre et savait placer le culte du beau au-dessus de tout.

Léonard, je le montrerai plus loin, daigna parfois se mêler aux joutes poétiques de ces joyeux compagnons. En tout état de cause, les littérateurs de la Haute Italie ne tardèrent pas à l'adopter comme un des leurs : ils étaient fiers de sa gloire, comme s'il fût né au milieu d'eux. De son vivant, ce fut à qui célébrerait ses chefs-d'œuvre. Après sa mort, ce furent aussi les historiens, nouvellistes ou esthéticiens de sa patrie adoptive qui se firent ses plus ardents apologistes : qu'il me suffise de citer ici Paul Jove, l'évêque de Côme, Mat. Bandello, l'auteur des *Nouvelles*, Lomazzo le peintre écrivain qui a composé le *Traité de la Peinture* et de l'*Idée du Temple de la Peinture*.

Pour me résumer, si, en dehors de Bramante, le Milanais ne possédait aucun artiste capable de se mesurer avec Léonard, et à plus forte raison un artiste capable d'agir sur lui, en revanche, le terrain était merveilleusement propice. Un prince éclairé et magnifique, une population active, riche et instruite, une phalange de maîtres vaillants qui ne demandaient pas mieux que de se laisser guider par l'homme supérieur venu de cette Florence, d'où depuis si longtemps la lumière se répandait sur toute l'Italie, enfin les fortes et fécondes inspirations d'un paysage exubérant et grandiose : que d'éléments propres à stimuler le génie de Léonard, à lui faire aimer sa nouvelle patrie !

Lorsque Léonard tenta la fortune à la cour des Sforza, il y était déjà connu par la rondache dont soit Galéaz-Marie (mort en 1476), soit Ludovic le More avait fait l'acquisition.

Sur les débuts du maître dans la capitale du Milanais, nous possédons un document mémorable écrit de sa main : je veux dire la lettre par laquelle il offre ses services à Ludovic le More, alors régent du duché pour le compte de son neveu Jean-Galéaz. Cette épître n'est pas précisément un chef-d'œuvre de modestie ; l'on en va juger : le peintre, le sculpteur, l'architecte, l'ingénieur militaire et l'ingénieur hydraulique y font tour à tour blanc de leur épée.

« Ayant, très illustre Seigneur, suffisamment vu et considéré désormais les efforts de tous ceux qui sont réputés maîtres et inventeurs de machines de guerre, et ayant reconnu que l'invention du fonctionnement desdites machines ne diffère en rien de l'usage commun, je m'efforcerai, sans chercher à nuire à personne d'autre, de me faire comprendre de Votre Excellence, en lui ouvrant mes secrets et en lui offrant ensuite de mettre à exécution, selon votre plaisir, en temps opportun, toutes ces choses qui seront notées ci-dessous en abrégé.

« 1° J'ai des moyens de faire des ponts très légers et très forts, propres à être transportés très facilement, et avec eux l'on pourra poursuivre ou parfois fuir l'ennemi. J'en connais d'autres de toute sûreté, à l'abri du feu et des batailles, faciles à enlever et à jeter. Je connais, en outre, des moyens pour brûler et détruire ceux des ennemis.

« 2° Je sais, lors d'un siège, tarir l'eau des fossés et faire une infinité de ponts, de machines à tête de chat et autres machines se rapportant à ladite expédition.

« 3° Item. Si, à cause de la hauteur des glacis ou de l'escarpement du lieu et du site, l'on ne pouvait, lors d'un siège, faire usage de bombardes, je connais les moyens de détruire toute

citadelle ou autre forteresse, à condition qu'elle ne soit pas bâtie sur le roc, etc.

« 4° Je connais encore le moyen de faire des bombardes très commodes et faciles à transporter, et avec elles de lancer des petites pierres, comme le ferait la tempête. Avec leur fumée, on épouvanterait grandement l'ennemi à son grand dommage et confusion, etc.

« 5° Item. J'ai des moyens pour gagner un point déterminé à l'aide de souterrains et de chemins creux tortueux, sans faire de bruit, même s'il fallait passer sous des fossés ou un fleuve.

« 6° *(sic)* À supposer qu'on se trouve en mer, je dispose de beaucoup d'instruments très aptes à attaquer et à défendre, et de navires capables de résister aux coups de n'importe quelle grosse bombarde, et de la poudre et de la fumée.

« 7° Item. Je ferai des chariots couverts et sûrs et inattaquables ; lesquels, s'ils pénétraient dans les rangs des ennemis avec leur artillerie, rompraient même la troupe la plus nombreuse de gens d'armes. Derrière eux, l'infanterie pourra s'avancer sans péril et sans aucun empêchement.

« 8° Item. En cas de besoin, je ferai des bombardes, des mortiers, des passe-volants tout à fait différents de ceux dont on se sert.

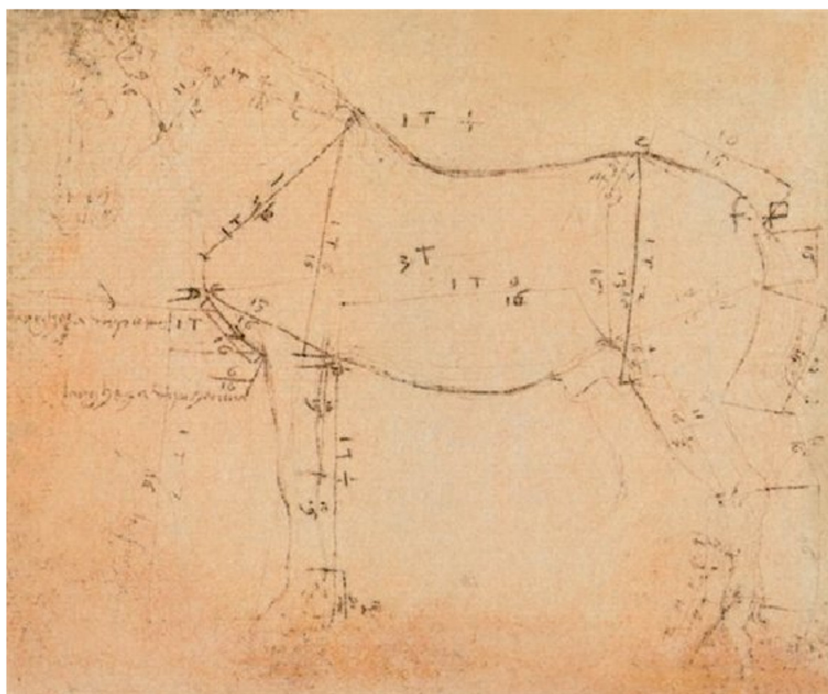
« 9° Là où les bombardes ne réussiraient pas, je composerai des catapultes, des balistes, des bascules et d'autres machines d'une efficacité admirable et tout à fait inconnue. En somme, selon la variété des cas, j'inventerai des moyens variés et infinis pour attaquer et pour... (Ici une lacune.)

« 10° En temps de paix, je crois pouvoir donner satisfaction complète, à l'égal de n'importe qui, en matière d'architecture, dans la composition des édifices tant publics que privés, et pour conduire les eaux d'un endroit à un autre.

« Item. J'exécuterai en sculpture, soit de marbre, soit de bronze ou de terre, et de même en peinture, n'importe quel travail à l'égal de n'importe quel autre.

« On pourrait également s'occuper du cheval de bronze, qui sera la gloire immortelle et l'éternel honneur de l'heureuse mémoire du seigneur votre père et de l'inclyte maison des Sforza.

« Et si l'une des choses ci-dessus dites paraissait à quelqu'un impossible et inexécutable, je m'offre à en faire l'expérience dans votre parc ou dans tel lieu qu'il plaira à Votre Excellence, à laquelle je me recommande aussi humblement que je puis. »



Étude des proportions d’un cheval, 1490-1493.
Pointe de métal, 17,5 x 20,7 cm.
Musée Bonnat-Helleu, musée des Beaux-Arts de Bayonne.



Étude pour le monument équestre Trivulzio, 1508-1511.
Plume et encre sur pierre noire, 15,2 x 14,5 cm.
Windsor Castle, Royal Collection Trust, Londres.

L’artiste, on le sait de reste, tint plus qu’il n’avait promis. Mais l’ingénieur militaire remplit-il ce programme vertigineux ? Question indirecte, que j’essaierai d’élucider dans la suite de mon travail.

Selon toute vraisemblance, Léonard commença, aussitôt après son établissement à Milan, l’ouvrage qui l’occupa dix-sept années durant, la statue équestre du duc François Sforza, père de Ludovic le More. Le bruit des discussions auxquelles avait donné lieu, pendant deux lustres, le choix d’un modèle était venu aux oreilles de Léonard. Dans son mémoire et

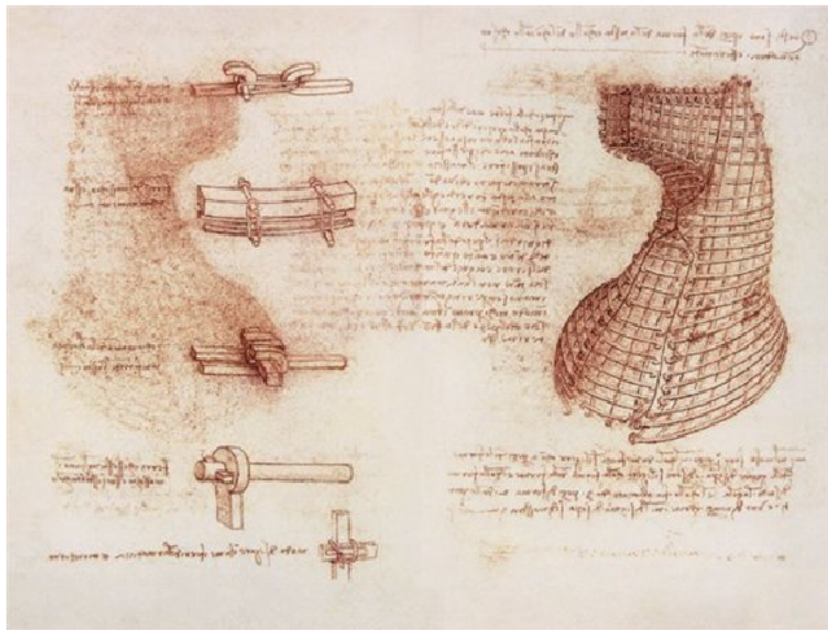
programme, adressé à Ludovic le More, il se déclare prêt, on l’a vu, à entreprendre l’exécution du *Cavallo*, c’est-à-dire de la statue équestre.

À supposer que Léonard fût resté à Florence, il aurait peut-être peint, pour quelque couvent de sa ville natale, *La Cène*, égale à celle de Sainte-Marie-des-Grâces ; mais il n’aurait certainement pas reçu la commande d’un ouvrage de sculpture aussi important que la statue équestre du duc François ; important par ses dimensions autant que par les idées de triomphe qu’il s’agissait d’exprimer. À Florence, l’humeur égalitaire des masses avait depuis longtemps réduit la sculpture au cycle religieux : tout au plus si la République avait fait à ses deux chanceliers, Léonard Bruni et Charles Marsuppini, les honneurs d’un mausolée monumental. Mais dresser sur une place publique la statue d’un capitaine, et surtout d’un capitaine dont la famille conservait quelque pouvoir, voilà qui eût soulevé ses ombrageux concitoyens ! Autant leur proposer de rétablir le culte des idoles ! Aussi fut-ce en dehors de leur patrie que tous les sculpteurs florentins de mérite se virent réduits à exécuter des effigies en pied : Donatello, à Padoue (statue équestre du général Gattamelata) ; Baroncelli, à Ferrare (statue équestre du marquis Nicolas d’Este) ; Verrocchio, à Venise (statue équestre du général Colleone) ; enfin Léonard, à Milan.

Le duc François était mort en 1466 : ce fut en 1472 seulement que son successeur, Galéaz-Marie, conçut le projet d’élever au fondateur de la dynastie des Sforza un monument digne de lui, un tombeau au-dessus duquel se dresserait, comme sur ceux des Scaliger, à Vérone, la statue équestre du défunt. Une dizaine d’années durant, on consulta artistes sur artistes, on rédigea projets sur projets. Sur le refus ou le désistement des frères Mantegazza, les habiles sculpteurs de la Chartreuse de Pavie, Galéaz-Marie fit appel au fameux sculpteur et peintre florentin Antonio del Pollajuolo.

Après la mort de celui-ci (1498), « On trouva chez lui le projet et le modèle qu’il avait exécutés pour la statue équestre de François Sforza, commandée par Ludovic le More. Ce modèle est représenté de deux manières différentes dans les dessins faisant partie de mon recueil : l’un montre le duc François ayant au-dessous de lui Vérone ; l’autre, le même duc, tout armé, faisant sauter son cheval par-dessus un homme armé. Je n’ai pu savoir pourquoi le projet ne fut pas exécuté » (Vasari). C’est ce second dessin que le sénateur Morelli a retrouvé au Cabinet des Estampes de Munich, tandis que Louis Courajod l’avait considéré, au contraire, comme

la représentation même de la statue de Léonard. Rien ne s’opposait d’ailleurs, ajoutait le savant conservateur du musée du Louvre, à ce que Pollajuolo eût vu et dessiné la statue de celui-ci. M. Richter, de son côté, a supposé que le même programme, un cheval se cabrant sur un homme tombé, fut imposé aux différents concurrents. Je ferai observer, pour ma part, que, si le dessin de Munich représente l’œuvre de Léonard, il la représente singulièrement alourdie et déformée. Rien de plus raide ni de plus inerte que l’arrière-train du cheval ; à peine s’il est affermi sur ses jarrets ; les jambes de devant, très visiblement ankylosées, ne sont pas moins défectueuses. Seuls la tête et le cou offrent une certaine allure. Quant au cavalier, il se tient maladroitement en selle, sans noblesse comme sans naturel. L’ensemble, enfin, ne présente aucune des lignes monumentales, rythmées, on serait tenté de dire chantantes, que Léonard a si manifestement recherchées dans ses dessins de la Bibliothèque de Windsor.



Dessin pour l'armature du moule de coulage pour le grand cheval du monument Sforza, 1491-1493.
Sanguine, 21 x 29 cm. Biblioteca Nacional, Madrid.

L'étude du cheval fut de tout temps une des passions dominantes de Léonard, cavalier accompli ; d'innombrables dessins nous le montrent essayant de fixer la physionomie de ce fier animal ou de se rendre compte des lois de ses mouvements. Dans *L'Adoration des Mages*, perdant de vue le sujet principal, il remplit tout le second plan de chevaux représentés dans les attitudes les plus variées. Plus tard, dans le carton de *La Bataille d'Anghiari*, il revint à ses études favorites et créa le plus grandiose combat de cavalerie dont l'histoire des arts nous ait conservé le souvenir. Sa fougue, sa véhémence, toutes les fois qu'il s'attaque à la plus noble conquête de l'homme, ne se laissent pas décrire. On sent l'écuyer passionné, se plaisant à lancer au galop sa monture ou à la faire cabrer ; les révoltes de cette merveilleuse machine animée l'exaltent et le grisent. Aussi a-t-il inventé le vrai type du cheval de bataille, tel qu'il s'est perpétué jusqu'à nos jours en passant par Raphaël, Salvator Rosa, Rubens et Le Brun. Vélasquez lui-même semble s'en être inspiré. L'avènement des chevaux anglais, secs et allongés, a marqué la fin d'un idéal, qui est par excellence celui de la grande peinture d'histoire.

Conformément à ses habitudes d’homme de science, avant de prendre en main l’ébauchoir, Léonard voulut recueillir, sur le cheval en général, et sur les statues équestres en particulier, toutes les informations imaginables. Quoiqu’il connût à fond le noble art de l’équitation, il y a gros à parier que, pour la circonstance, il reprit la question *ab ovo*, et que des semaines, des mois, peut-être des années, se passèrent en expériences sur l’anatomie et la locomotion hippiques. L’examen des statues équestres antérieures aux siennes, ce que l’on pourrait appeler la bibliographie du sujet, ne l’occupa pas moins. Les principaux modèles qu’il consulta furent les chevaux de Monte-Cavallo, à Rome ; la statue équestre de Marc-Aurèle, dans la même ville ; les quatre chevaux de Venise ; enfin la statue de Gattamelata, élevée par Donatello à Padoue. Quant aux travaux exécutés par son maître Verrocchio, à Venise, en vue de la statue du Colleone, ils ne purent lui être que d’un faible secours ; commencés en 1479 (ainsi quatre ans seulement avant la statue de François Sforza), ils étaient loin d’être terminés en 1488, date de la mort de Verrocchio.

Ce que nous savons des pratiques et des principes de Léonard nous autorise toutefois à affirmer que son principal effort ne porta point du côté des modèles antérieurs. Celui qui avait déclaré que, « copier un maître au lieu de copier la nature », c’était devenir non plus le fils, mais le petit-fils de la nature, en d’autres termes, l’écho d’un écho, celui-là ne pouvait regarder que d’un œil distrait les créations de ses prédécesseurs ; de fait, il n’est pas d’œuvre plus pur d’imitation que le sien. Le modèle vivant, ces coursiers fougueux qu’il savait manier comme pas un, voilà la source, la source unique, à laquelle il puise. On sent dans ses croquis qu’alors même qu’il regarde les statues de Marc-Aurèle ou de Gattamelata, il le fait seulement par acquit de conscience, sans conviction, sans enthousiasme : rien de plus vague, rien de plus flottant, que ses reproductions. À plus forte raison ne regarda-t-il pas des essais trop archaïques, tels que le bas-relief équestre de Niccolò dell’ Arca à Bologne. Il est un point cependant où il subit, à son insu peut-être, l’influence de l’Antiquité : les têtes de ses chevaux, avec leurs naseaux dilatés, rappellent le type antique, et non pas la race, plus calme et plus prosaïque, de la Toscane et de la Lombardie. Longtemps Léonard hésita sur la silhouette même du monument. Des dessins de la Bibliothèque de Windsor le montrent flottant entre un soubassement circulaire et un soubassement rectangulaire. Au début, le monument se rapprocha du mausolée d’Hadrien (le fort Saint-Ange à Rome) et reçut pour

couronnement, assez malencontreux, la statue équestre. Mais presque aussitôt, sur la même feuille, ce qui prouve que ces divers dessins se rapportent à la toute première période des tâtonnements, Léonard place sur l'entablement de la base, qui est ornée de colonnes et de frontons, des figures assises, des captifs, se détachant vigoureusement sur le fond même de l'édicule (cette disposition devait devenir, reprise par Michel-Ange, un des motifs favoris de la Renaissance) ; au sommet se dresse la statue équestre.



Étude des proportions du cheval, vers 1481-1482.
Pointe de métal, 22 x 11 cm.
Windsor Castle, Royal Collection Trust, Londres.



Étude pour le monument équestre Trivulzio, 1508-1510.
Plume et encre, 28 x 19,8 cm.
Windsor Castle, Royal Collection Trust, Londres.

Léonard, je crois pouvoir l'affirmer sans manquer à la mémoire de ce grand homme, était impatient, plus que n'importe lequel d'entre ses contemporains, du joug de l'architecture ; je veux parler de cette nécessité de combiner les figures avec l'encadrement, de manière à produire un effet décoratif. Dans ses croquis, on sent son embarras toutes les fois qu'il s'agit de marier la statue au socle ; dessine-t-il au contraire le cheval seul ou le cheval avec le cavalier, il déploie une souplesse incomparable, qu'il le représente se cabrant au-dessus d'un combattant vaincu, soit s'avançant majestueusement, la tête inclinée sur le poitrail redressée.

En thèse générale, les dessins pour la statue équestre de Francesco Sforza sont des plus flottants ; on ne saurait leur demander d'indications bien précises sur le modèle définitif, et cela pour une bonne raison : c'est qu'une fois l'idée fondamentale arrêtée dans l'esprit de l'artiste, ce n'est plus avec le crayon ou avec la plume que celui-ci travaille, c'est avec l'ébauchoir ; ce n'est plus sur le papier qu'il consigne ses expériences, c'est dans la terre glaise.

N'en a-t-il pas été ainsi de tous les sculpteurs ? Pourquoi s'attarderaient-ils à dessiner sur une surface plane une figure destinée à être exécutée en ronde bosse ? Tout au plus pour se rendre compte de la silhouette générale. Personne ne s'entendait moins que Léonard à mener les choses rondement ; Ludovic le More, de son côté, n'avait pas assez de fermeté pour s'en tenir au projet une fois adopté : nul doute que son artiste favori ne l'ait ébloui à chaque entrevue par des combinaisons nouvelles. Les projets succédèrent donc aux projets ; il fut tour à tour question d'élever la statue sur un vaste soubassement, soit circulaire, soit rectangulaire, en forme de rotonde ou en forme d'arc de triomphe ; de creuser dans ce soubassement une cavité qui devait recevoir la statue couchée du défunt, etc.

De guerre lasse, le More pria, en 1489, le chargé d'affaires de Florence à Milan, Pietro Alemanni, de demander à Laurent le Magnifique de lui envoyer un ou deux sculpteurs capables d'exécuter la statue équestre. Le duc, ajoutait Alemanni, craignait que Léonard, chargé de la maquette, ne fût pas à la hauteur de sa tâche ! Il ne fallut rien moins que cette menace pour arracher notre artiste à son apathie. Dès l'année suivante, nous le savons pertinemment, les travaux battaient de nouveau leur plein. Le 23 avril 1490, Léonard inscrivit, en effet, sur un carnet cette phrase mémorable : « Aujourd'hui j'ai commencé ce livre et recommencé le cheval (la statue équestre). »

En 1493, le 30 novembre, lors du mariage de Blanche-Marie Sforza avec l'empereur Maximilien, le modèle du cheval put enfin être exposé sous un arc de triomphe. Ce colosse était-il formé de terre, ou, comme certains modèles antérieurs (par exemple, celui de la statue équestre de Giantedesco da Pietramala, par Giacomo della Quercia, à Sienne), d'un mélange de bois, de foin, d'étoupe, de terre, de pâte, de colle ? Un auteur ancien nous met à même de répondre : il nous apprend que le modèle (*typus*) était *cretaceus*, c'est-à-dire en craie ou en plâtre.

Avec les travaux préparatoires de la fonte, commençait le second acte du drame. Le statuaire pouvait à la rigueur être considéré comme ayant achevé sa tâche : ce qui restait à accomplir rentrait dans le domaine de la technologie. Mais au XVe siècle, la division du travail était loin d'être aussi accusée et Léonard dut se résoudre aux longs et pénibles tâtonnements de l'art du fondeur. Que de problèmes : la construction des fourneaux et celle des moules, la composition du bronze, le chauffage, le nettoyage de la fonte, l'enlèvement des boursouflures, le polissage, la ciselure !

Les embarras financiers de la cour de Milan contribuèrent, autant que la lenteur inhérente au tempérament de Léonard, à faire traîner en longueur l'achèvement du *cavallo*. Dans une lettre à Ludovic, malheureusement sans date, l'artiste lui écrit : « Je ne dirai rien du cheval (la statue équestre), car je connais la situation (mot à mot, le temps, c'est-à-dire les difficultés de l'époque présente). » Léonard doutait, tout le premier, de l'achèvement du colosse. Dans une lettre adressée aux fabriciens d'une église de Plaisance, qui lui avaient demandé conseil, semble-t-il, au sujet du choix d'un fondeur en bronze, il leur déclare que lui seul serait capable de mener à fin l'ouvrage qu'ils méditent de faire exécuter, mais qu'il est surchargé de besogne. Les termes employés par le maître sont trop caractéristiques pour ne pas être reproduits textuellement : « Il n'y a pas d'homme capable, croyez-m'en, si ce n'est Léonard le Florentin, qui exécute le cheval en bronze du duc François, et qu'il ne faut pas faire entrer en ligne de compte, car il a de l'ouvrage pour le reste de sa vie et je doute fort que, eu égard à la grandeur de l'ouvrage, il le finisse jamais. »

Un biographe anonyme et Vasari affirment que Léonard se proposait de fondre le colosse d'une seule pièce, mais cette assertion est démentie par le témoignage même de l'artiste. Dans le manuscrit de la Bibliothèque Trivulce, celui-ci examine l'hypothèse d'une fonte de dix mille livres et déclare qu'il faut y employer cinq fourneaux, à raison de deux mille ou au plus de trois milles livres pour chacun. Voilà qui est décisif ! Le chef-d'œuvre de Léonard a eu la fin la plus triste.

Peut-être a-t-on pris trop au pied de la lettre le récit de Sabba de Castiglione, d'après qui la statue aurait été mise en pièces par les arbalétriers gascons de Louis XII. En effet, cette destruction sauvage n'eut pas lieu lors de la première entrée de Louis XII à Milan, en 1499, et la preuve, c'est qu'en 1501 le duc de Ferrare cherchait à obtenir le modèle créé par Léonard. Mais rien ne nous autorise à révoquer en doute le fait

même de la participation de soldats étrangers à un acte de vandalisme si odieux. On s'associera sans peine, sous ce rapport, aux judicieuses conclusions de M. Bonnaffé : « Un groupe de terre fragile, de cette dimension et dans cette attitude, exposé à l'action de la pluie et du soleil, n'en a pas pour bien longtemps quand il commence à se dégrader. » Le chef-d'œuvre de Léonard, déjà bien compromis en 1501, était donc voué à la destruction. Un jour, peut-être, quelques soldats avinés ont pu tirer sur ce colosse en ruine et l'achever. Quels étaient ces soldats ? Français, Allemands, Espagnols, Suisses ou même Italiens ? Qu'importe !

Le *Cavallo* a péri irrévocablement, et aucun dessin ne nous permet même d'entrevoir ce qu'a dû être cette création de génie. Aussi bien, à mon avis, est-ce ailleurs qu'il faut en chercher le reflet ; les fondeurs de bronze, si ardents pendant toute la première Renaissance à multiplier les chefs-d'œuvre antiques ou contemporains, n'auraient-ils pas été tentés par cette merveille, eux qui nous ont laissé par douzaines la reproduction de la statue équestre de Marc-Aurèle !

Padoue et Vérone, foyers de l'art de bronze, Venise même, n'étaient pas si éloignées de Milan que les épigones de Donatello, les Vellano et les Riccio, ou ceux de Verrocchio, les Leopardi et les Lombardi, n'aient pu connaître *de visu* ou par des maquettes la statue équestre de François Sforza. Nous savons notamment qu'un petit modèle du *Cavallo* de Léonard, apporté par Rustici en France, entra plus tard dans la collection de Leone Leoni (malheureusement l'on en a perdu toute trace). Vasari, de son côté, parle d'un petit modèle en cire, que l'on considérait comme parfait, mais qui n'existait déjà plus de son temps.

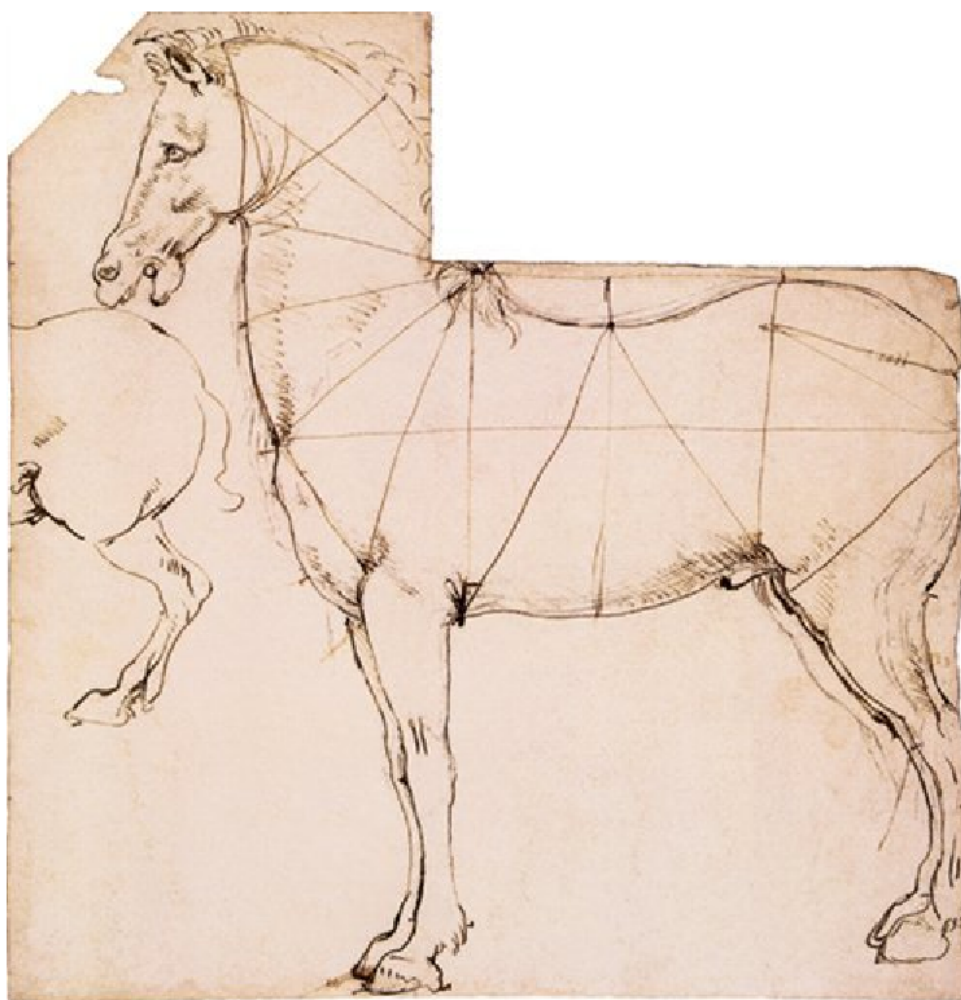
Au musée de Berlin se voit une statuette de cheval, en bronze, dans laquelle MM. Bode et de Tschudi croient reconnaître un dérivé du type de Léonard, eu égard principalement à la structure et au mouvement si vivants de la tête, et à la structure si robuste de l'arrière-train qui porte sur les jarrets. À Paris, la collection de Mme Édouard André renferme une autre statuette, en bronze doré, vivante, fière et inspirée, comme seul le *Cavallo* de Léonard a pu l'être.

La haute valeur de ce morceau, que Mme André a découvert à Venise, n'a pas échappé à sa clairvoyance d'artiste, et elle n'a pas hésité à le baptiser du glorieux nom de Léonard. La souplesse et la liberté infinies que seul le Vinci savait donner à ses créations, son habileté à présenter ses sculptures de telle façon qu'elles parussent également belles, sous quelque aspect

qu'on les envisageât, sa science approfondie des proportions, se rencontrent au suprême degré dans ce bronze, qui se rattache incontestablement aux essais du maître.



Étude pour le monument équestre Trivulzio, 1508-1511.
Pierre noire et sanguine, 21,7 x 17 cm.
Windsor Castle, Royal Collection Trust, Londres.



Étude des proportions du cheval, vers 1479.
Plume et encre sur pierre noire, 29,8 x 29 cm.
Windsor Castle, Royal Collection Trust, Londres.

Je me figure volontiers la statue équestre du duc François comme une œuvre essentiellement souple et vivante, se distinguant plus par la finesse et la chaleur du modelé que par la netteté des profils. Le cheval de Léonard était-il au pas ou au galop ? Des torrents d'encre ont coulé sur ce grave problème. Pour établir que le cheval se cabrait, Louis Courajod a invoqué le témoignage de Paul Jove (« vehementer incitatus et anhelans ») ; mais n'y a-t-il pas attaché trop d'importance ? À mes yeux, le motif à la fois le plus puissant et le plus harmonieux est celui où le cheval se dresse sur ses pieds de derrière, une fois la tête levée, l'autre fois la tête baissée vers le poitrail.

C’est à travers ces croquis que je me plais à évoquer l’image du radieux chef-d’œuvre.

Quelques années après la destruction de la statue équestre du duc François Sforza, Michel-Ange, rencontrant Léonard dans une rue de Florence, lui reprocha amèrement, devant plusieurs témoins, d’avoir laissé là l’ouvrage commencé : « Toi qui as fait le dessin d’un cheval pour le couler en bronze et qui, ne pouvant le fondre, l’as honteusement abandonné. » Michel-Ange ignorait encore à ce moment à quelles épreuves le soumettrait à son tour l’achèvement du tombeau de Jules ii, sinon il eût montré plus d’indulgence pour une tentative que son émule eût pu appeler, comme lui, la tragédie de sa vie.

Il n’en est pas moins profondément regrettable que Léonard n’ait pas fait les efforts les plus ardents pour sauver cette page grandiose, son principal titre de gloire comme sculpteur. Il fallait qu’il eût une forte dose de fatalisme pour que la destruction d’un chef-d’œuvre, qui avait occupé les plus belles années de son âge mûr, ne lui arrachât même pas une plainte. On sait s’il a prodigué sur ses carnets la mention même de ses impressions les plus fugitives : eh bien ! de la ruine de sa statue équestre, pas un mot. La ville de Milan et l’humanité entière y ont perdu une merveille, dont toutes les descriptions, tous les croquis sont impuissants à faire revivre la beauté infinie : le digne pendant, et c’est tout dire, de *La Cène* de Sainte-Marie-des-Grâces.

Le rival de Ludovic le More, le maréchal de Trivulce, rêva, de son côté, d’avoir sa statue modelée par Léonard. L’on a parfois cru que les pourparlers relatifs à ce monument dataient du séjour de Léonard en France et de sa rencontre avec le maréchal, qui, comme lui, termina ses jours dans notre pays. Mais M. Richter a mis en avant, avec beaucoup plus de vraisemblance, la date de 1499, époque à laquelle le maréchal rentra victorieux dans sa patrie, d’où il avait été si longtemps exilé par le More. Ce fut une idée de revanche qui lui inspira le désir de voir se dresser, lui aussi, sur son mausolée, sa statue équestre, moins colossale, mais peut-être plus ornée, que celle du duc François Sforza.

Un devis, écrit de la main de Léonard, devis très étudié, et, somme toute, d’une mise en œuvre facile, nous apprend qu’il s’agissait d’un monument des plus riches. Le soubassement, en marbre, d’une grande complication, était accosté de colonnes à chapiteaux en métal, et orné de frises, de festons, de piédestaux, de six *tavole*, avec des figures et des trophées (évidemment

en bas-relief, comme dans le monument de Gaston de Foix), de six harpies avec des candélabres, de huit figures (des Vertus ?), du prix de vingt-trois ducats chacune. La statue du défunt, de grandeur nature, estimée à cent cinquante ducats, surmontait le tout.

La dépense était évaluée à trois mille quarante-six ducats, soit quatre cent trente-deux pour l'exécution du modèle en terre et du modèle en cire, deux cents pour l'armature en fer et la fonte, cinq cents pour le bronze, quatre cent cinquante pour le nettoyage et la ciselure, tous chiffres qui ont leur intérêt pour l'histoire de la sculpture en bronze à la fin du XVe siècle.

Peut-être est-ce à ce projet que se rapporte la statuette de cavalier en bronze de la collection Thiers. Un juge clairvoyant, M. Molinier, n'hésite pas à y reconnaître les traits du maréchal de Trivulce ; il estime que la statuette a pris naissance dans l'atelier de Léonard et n'est pas éloigné de croire que le maître y a fait des retouches.

Léonard se flattait d'exceller dans la sculpture autant que dans la peinture : « Vu que je pratique la sculpture non moins que la peinture et que je m'exerce au même degré dans l'un et l'autre, il me semble que je puis, sans m'exposer à un reproche, me prononcer sur le point de savoir lequel comporte plus de talent, plus de difficulté et de perfection. »

Néanmoins, il se montrait relativement sévère pour le premier de ces arts, qu'il subordonnait de tout point au second, en faisant surtout valoir cette considération que la sculpture exige plus d'effort physique et moins d'effort intellectuel.

L'on est parti de ces manifestations pour attribuer au maître toute une série de sculptures d'une authenticité des plus discutables. Au témoignage d'un critique contemporain, il faudrait ranger dans l'œuvre sculpté de Léonard le buste en marbre de Béatrice d'Este, conservé au Louvre. Mais il est aujourd'hui avéré que ce buste est l'œuvre de Gian Cristoforo Romano.

Un autre buste fameux, le merveilleux bas-relief de *Scipion l'Africain*, légué au Louvre par M. Rattier, a été également revendiqué en faveur du Vinci ; mais sans preuves suffisantes.

Il me reste à mentionner le bas-relief en stuc, la *Discorde*, du musée de South Kensington qui a été inscrite sans autre forme de procès, à l'actif de Léonard par M. Müller-Walde. Assurément, cette composition se distingue par la fougue, l'élan et je ne sais quoi d'inspiré, qualités qui forment un des traits distinctifs du maître. Mais l'ordonnance m'en paraît déjà un peu trop facile, un peu trop molle.

En outre, la prédominance d’un fond architectural des plus riches, et tel que nous ne le rencontrons dans aucun ouvrage authentique de Léonard, n’est pas faite pour nous convaincre : ce ne sont que portiques à colonnes, rotondes à arcades et galeries, palais imités de l’antique, etc.

Vers le centre, la *Discorde*, une femme pleine d’allure, marchant à grands pas, brandit derrière elle, comme la flèche que lance le Parthe, un long bâton. Cette figure se rapproche autant des types de l’École de Fontainebleau que de ceux de Léonard. Ce qui frappe le plus, c’est qu’à côté des parties très librement traitées, par exemple une série de torses dignes de Michel-Ange, la composition abonde en raccourcis manqués : tous les personnages du premier plan, courant ou assis, sont en effet beaucoup trop courts.

Sur d’autres sculptures de Léonard, nous ne possédons que des témoignages plus ou moins sujets à caution. Tels sont : l’ *Enfant Jésus bénissant le petit saint Jean*, en terre, ayant appartenu au cardinal Frédéric Borromée, ou *Saint Jérôme*, en haut relief, ancienne collection Hugford à Florence. D’après Rio, Léonard serait allé jusqu’à travailler l’ivoire ! « M. Thiers, rapporte cet auteur peu critique, possède une petite figure en ivoire d’un travail exquis, qu’il serait difficile d’attribuer à un autre qu’à Léonard. » Il suffit de reproduire une telle assertion pour en montrer toute l’inanité.

Pas plus que la peinture, la sculpture milanaise ne parvint à se soustraire à l’ascendant de Léonard. Aussi bien les principes de l’auteur de la statue équestre du duc François et de *La Cène* étaient-ils trop suggestifs pour ne pas féconder jusqu’aux domaines en apparence les plus étrangers à son action (on les voit percer subitement, à distance, chez des artistes qui n’eurent jamais la bonne fortune d’approcher le maître, tels que Bernardino Luini et le Sodoma).

Mais cette imitation ne devait pas se traduire partout par des résultats identiques ni également bienfaisants : les sculpteurs milanais ne virent dans les créations de Léonard que la suprême élégance, et, en quelque sorte, la difficulté vaincue, sans même soupçonner la masse infinie de recherches de détail et le labeur opiniâtre que comportait une si haute perfection.

Voilà pourquoi la statuaire milanaise, après avoir été si rocailleuse, devint si facile, si molle, si sentimentale et fade, comme le prouvent à satiété les statues ou bas-reliefs de Benedetto Briosco, à la Chartreuse de Pavie, et ceux du Bambaja, sur le célèbre tombeau de Gaston de Foix.



Andrea Mantegna,
Cheval et serviteurs avec des chiens de chasse, panneau gauche (détail), 1471-1474. Fresque.
Camera Picta, Palazzo Ducale, Mantoue.



Vierge aux rochers (détail), 1491-1508.
Huile sur toile, 189,5 x 120 cm.
National Gallery, Londres.

LA VIERGE AUX ROCHERS ET LA CÈNE

Dans l’histoire de l’art moderne, il n’est pas de problème plus irritant que la classification et la chronologie des ouvrages de Léonard de Vinci. Parfois l’on est tenté de croire que, de même que l’écriture du maître est restée rigoureusement stationnaire pendant trente-cinq ans, à tel point qu’il est matériellement impossible de distinguer les manuscrits de son extrême vieillesse de ceux de ses débuts, de même il n’a pas varié d’un iota dans sa manière de dessiner et de peindre. Je n’entreprendrai pas de résoudre toutes les difficultés, souvent inextricables, auxquelles donnent lieu ces fixations de dates.

On ne saurait, en de pareilles investigations, faire preuve de trop de recueillement, de méditation, de scepticisme, ni surtout de modestie, genre de vertu qui commence à se faire rare dans le domaine de l’érudition artistique. Mais je me flatte d’apporter du moins quelques matériaux à l’édification du monument littéraire que les efforts d’un seul seraient impuissants à élever.

Les historiens ont, tour à tour, fait naître la *Vierge aux rochers* avant le départ de Léonard pour Milan et après son établissement dans cette ville ; en d’autres termes, avant ou après 1483. Un document récemment découvert tranche définitivement la difficulté : le tableau a pris naissance à Milan. N’importe, un abîme sépare le tableau du Louvre des autres peintures milanaises de Léonard : technique, style, expression, tout diffère ; le dessin est encore légèrement recroquevillé, un peu dans le goût de Verrocchio ; les draperies chiffonnées, les physionomies soucieuses, voire maussades ; toutes particularités (on n’ose prononcer le nom de défauts, car de tels défauts sont faits pour désarmer la critique), qui ne tarderont pas à disparaître. En un mot, quoique peinte à Milan, la *Vierge aux rochers* est encore florentine d’inspiration.

La *Vierge aux rochers* semble coulée d’un jet, et cependant (les études du maître en font foi) l’exécution a été des plus laborieuses. À l’École des Beaux-Arts, un dessin caractéristique nous initie aux transformations nombreuses subies par une seule figure, celle de l’ange ; celui-ci y apparaît

de profil, debout, le pied gauche placé sur un gradin ; tenant son manteau de la main gauche, il montre de la droite un objet invisible dans le dessin, évidemment le petit saint Jean-Baptiste. Plus bas, esquissées à la mine d’argent, on voit des études pour le bras gauche retenant la draperie, puis pour le bras droit, qui est représenté une fois avec la main étendue purement et simplement, une autre fois avec la main fermée, à l’exception de l’index.

C’est ce dernier mouvement que Léonard a définitivement adopté pour le tableau. Je me hâte d’ajouter que c’est la seule partie de notre dessin qu’il ait conservée. Dans le tableau, l’ange ne se montre plus de profil, mais de trois quarts, se retournant vers le spectateur ; ce qui donne infiniment plus d’animation à la scène, car dans une pièce à quatre acteurs, dont deux enfants, un acteur vu de profil serait un acteur perdu. Le mouvement et la destination du bras gauche n’ont pas été moins profondément modifiés ; au lieu de l’employer à soutenir sa tunique, l’ange s’en sert pour soutenir l’Enfant divin.

Plus tard, le messager divin, primitivement debout, met un genou à terre, et ainsi de suite. Il a fallu l’art consommé de Léonard pour masquer la trace de ses efforts ; pour conserver tant de spontanéité, tant de fraîcheur, à une œuvre qui était le résultat de longues et de savantes combinaisons.

D’autres dessins encore nous initient aux tâtonnements du maître, soit pour la tête, soit pour le corps et les draperies de l’ange. C’est tout d’abord la superbe étude de tête de la Bibliothèque du roi à Turin, plus belle peut-être que la partie correspondante du tableau du Louvre.

Je citerai également le calque d’un original perdu, une tête à longs cheveux bouclés, vue des trois quarts, à la Bibliothèque Ambrosienne.

La bibliothèque de Windsor renferme de son côté, un croquis pour la figure de l’ange et un autre pour le bras avec l’index ouvert, ainsi qu’une étude de draperie pour le même ange, qui est tourné vers le fond de la composition au lieu de se retourner du côté du spectateur.

Un dessin du musée des Offices, une étude de draperies pour un personnage agenouillé, vu de profil, offre une certaine analogie avec l’étude de Windsor, mais se rapporte certainement à une figure différente, plus âgée (l’épaule et le bras gauche sont complètement découverts).

Parmi les études pour la tête de la Vierge, je citerai en première ligne un dessin à la mine d’argent, sur papier vert, faisant partie de la collection du duc de Devonshire, à Chatsworth. La Vierge y est représentée à côté du petit saint Jean-Baptiste, regardant de gauche à droite, c’est-à-dire dans une

direction diamétralement opposée à celle qu'elle a dans le tableau. Son type, un peu mince et prétentieux, n'a rien d'agréable et diffère essentiellement du type adopté en dernière instance. Ce qui prouve néanmoins que cette tête se rapporte à la *Vierge aux rochers*, c'est la présence du petit saint Jean-Baptiste, reproduction presque textuelle du dessin du Louvre.

Les rapports du dessin de Chatsworth avec la *Vierge aux rochers* une fois établis, il devient possible de rattacher au même tableau la tête de Vierge de la collection de Christ Church, à Oxford : elle lui est à peu près identique, comme type et comme facture.

J'ajouterai que, contrairement à l'opinion de M. Müller-Walde, la tête de jeune femme sur papier vert, du musée des Offices, me semble offrir de sérieuses analogies avec la tête de la Vierge, telle qu'elle s'offre à nous dans le tableau : même nez un peu court, mais solidement construit, même bouche aux lèvres droites, même menton un peu bas et carré.

Prenons maintenant les études qui ont servi à préparer la figure de l'Enfant Jésus.

Le musée du Louvre possède trois études, au crayon d'argent rehaussé de blanc, sur papier teinté de vert pâle (Léonard semble avoir particulièrement affectionné cette teinte pendant sa première période milanaise), qui ont servi pour la tête du *bambino* : celui-ci se montre de profil, regardant devant lui, tandis que, dans le tableau, il tourne la tête vers sa mère. Remarquons en outre que, tandis que, dans la première de ces études, l'artiste a représenté l'Enfant rigoureusement, de profil, dans les deux dernières il a cherché un effet de profil perdu. M. Richter a élevé des doutes sur l'authenticité du principal de ces dessins, qu'il considère comme une copie postérieure. Mais je ne saurais sur ce point me ranger à sa manière de voir. J'ajouterai que M. Müller-Walde qualifie le dessin du Louvre de superbe (*herrlich*).

Une étude un peu plus complète, mais de petite dimension, pour la même tête (avec les épaules et le bout de la poitrine), se trouve à la Bibliothèque de Windsor. C'est un morceau d'un réalisme très prononcé, avec quelque chose de vieillot dans l'expression. Cette étude, circonstance digne de remarque, est tracée à la sanguine, procédé inconnu, je crois pouvoir l'affirmer, aux prédécesseurs de Léonard de Vinci, et dont lui-même n'a fait un usage courant que relativement tard. Aussi ne faut-il rien moins que l'autorité de M. Richter pour me faire accepter comme authentique ce

croquis, qui se trouve être la première en date parmi les sanguines de Léonard.

Une autre étude pour Jésus, cette fois assis, appuyé sur une main, ayant à côté de lui la tête de l'ange, a été publiée par Gerli. On signale en outre, dans la collection du duc de Devonshire, à Chatsworth, une tête d'enfant au crayon noir relevé de blanc.

Si nous nous attachons aux études pour le petit saint Jean-Baptiste, nous rencontrons d'abord, au musée du Louvre, une esquisse pour la tête, vue de trois quarts (collection Vallardi) ; elle est tracée à la pointe d'argent, sur du papier teinté de vert. Cette tête a servi de type à Raphaël pour toute une série de ses Enfants Jésus. La même tête reparaît dans le dessin de la collection du duc de Devonshire, également sur papier vert en compagnie de la tête de la Vierge.



Vierge aux rochers (détail), 1491-1508.
Huile sur toile, 189,5 x 120 cm.
National Gallery, Londres.



Vierge aux rochers, 1491-1508.
Huile sur toile, 189,5 x 120 cm.
National Gallery, Londres.



Vierge aux rochers, 1483-1486.
Huile sur toile, 199 x 122 cm.
Musée du Louvre, Paris.



Raffaello Sanzio, dit **Raphaël**,
La Vierge au chardonneret, 1506.
Huile sur bois, 107 x 77,2 cm.
Galleria degli Uffizi, Florence.

Deux dessins de la galerie Mancel, à l'hôtel de ville de Caen, qui m'ont été signalés par M. Léopold Mabilleau et dont je dois les photographies à l'obligeance du savant conservateur de cette galerie, M. Decauville-Lachenée, contiennent, l'un, une étude pour le petit saint Jean-Baptiste, le second, pour l'Enfant Jésus.

Néanmoins un intervalle relativement long, peut-être plusieurs années, semble séparer les deux esquisses de l'œuvre définitive. L'artiste, avant de s'asseoir devant son chevalet, a fait subir à ses figures, conformément à ses habitudes, un travail d'appropriation énorme. C'est ainsi qu'il a

considérablement rajeuni la tête de profil : d'un adolescent, il a fait un enfant. Il a en même temps réduit sa chevelure à des proportions normales. Pour le petit saint Jean-Baptiste, il a adouci l'expression.

La critique allemande a contesté, à diverses reprises, depuis Passavant et Waagen jusqu'à M. Müller-Walde, l'authenticité de la *Vierge aux rochers.* Tout patriotisme mis de côté, je dois déclarer que, abstraction faite des retouches et des embus, malheureusement très nombreux (ce défaut est encore aggravé par une couche épaisse d'un vernis jaunâtre), le tableau du Louvre est de ceux où le génie du maître éclate avec le plus de force.

Une réplique de la *Vierge aux rochers* a été acquise en 1880, au prix énorme d'environ quarante mille euros, par la National Gallery de Londres, qui prétend y voir l'original même de la main de Léonard. Cette réplique, qui figurait en dernier lieu dans la collection Suffolk, avait été achetée en Italie, en 1796, par le peintre Hamilton, au prix de trente ducats. On l'identifie au tableau cité par Lomazzo, comme se trouvant, à la fin du XVIe siècle, dans l'église San Francesco, à Milan. Quant aux deux anges, d'une grande beauté, qui flanquaient le tableau principal, ils viennent d'entrer à la National Gallery, après avoir longtemps fait partie de la collection du duc Melzi à Milan.

Un argument décisif en faveur de l'exemplaire du Louvre, c'est qu'il existe à l'École des Beaux-Arts et à Windsor, des études authentiques du Vinci pour la main de l'ange étendue vers l'Enfant Jésus. Or, ce geste a été modifié, comme on sait, dans l'exemplaire de Londres. Celui-ci, par conséquent, est postérieur. Si, dans ce premier dessin, qui a échappé aux investigations de tous mes prédécesseurs, l'ange debout semble avoir été retouché, peut-être même en partie refait, les deux fragments de bras et de mains proclament au contraire, avec une implacable netteté, l'intervention de Léonard.

La facture n'y est pas encore exempte d'archaïsme. Notons que, dans le dessin de l'École des Beaux-Arts, le bras de l'ange ressemble au bras de saint Pierre dans *La Cène* peinte à Milan ; c'est le même mouvement, avec la main repliée.

À mes yeux, le tableau de Londres est donc une réplique, exécutée peut-être sous la direction de Léonard, par un de ses élèves. Le tableau du Louvre, par contre, est dur d'aspect et âpre de tonalité. Le temps a mordu sur lui de sa dent cruelle. La peinture, comme dépouillée de sa fleur, ne

montre plus guère que ses dessous. Néanmoins, elle parle aux yeux, à l'âme, avec une souveraine autorité.

Rappelons enfin que l'exemplaire du Louvre a une possession d'état séculaire : il faisait partie, dès la première moitié du XVI[e] siècle, de la collection de François ier, souverain assez bien placé, on l'avouera, pour avoir des originaux de la main de Léonard. Un mot encore : les différences entre l'exemplaire de Paris et celui de Londres sont exactement les mêmes que celles entre les deux exemplaires de la Vierge de Holbein, celle du musée de Dresde et celle du musée de Darmstadt ; la première, qui est l'original, plus archaïque, presque plus lourde, mais aussi plus ressentie ; la seconde, qui est la copie, plus libre et plus élégante.

Après cette observation, je suis tout prêt à reconnaître que l'exemplaire de la National Gallery a très vraisemblablement pris naissance dans l'atelier de Léonard, qui l'aura fait exécuter sous sa direction, peut-être par son associé Ambrogio de Predis. Ainsi s'expliquent certaines duretés de l'exemplaire du Louvre, qui ont disparu dans celui de la National Gallery : le maître cherchait, tâtonnait ; l'élève n'avait plus qu'à copier et à adoucir.

Il est temps d'étudier la composition même de la *Vierge aux rochers*.

Quatre figures, dont trois à genoux, la quatrième assise à l'entrée d'une grotte : voilà pour les acteurs. Ces figures forment très sensiblement une pyramide, disposition qui sera plus tard si chère à Raphaël. La Vierge, placée au centre, quoique sur le second plan, domine les autres acteurs ; les épaules recouvertes d'un manteau bleu, fixé à la poitrine par une broche, une main posée sur le petit saint Jean, qu'elle couvre de son regard, l'autre étendue au-dessus de son fils, elle invite le précurseur à s'approcher.

Le *bambino*, assis sur le sol, sur lequel il s'appuie en outre de la gauche, pour maintenir son équilibre encore mal assuré, bénit son jeune compagnon ; l'ange, un genou en terre, à côté de lui, le soutient d'une main, tandis que de l'autre il lui montre également le petit saint Jean. Nous trouvons donc déjà ici cet art consommé du geste, dont Léonard fit plus tard une si éclatante application dans *La Cène* de Milan : il n'en faut pas davantage pour donner à la composition une animation extraordinaire.

L'œuvre, d'ailleurs, n'est point parfaite encore : à côté d'une sensibilité exquise, à côté d'une faculté d'observation rare, elle trahit une certaine inexpérience. Le type de la Vierge, notamment, a quelque chose de légèrement archaïque (le peintre était donc en retard sur le dessinateur, car les études dessinées sont déjà d'une liberté et d'une souplesse infinies) : le

nez est droit, non aquilin, la bouche droite plutôt qu’en arc, le menton bas et carré, comme chez certaines figures du Pérugin et de Francia.

Quant à l’ange, vêtu d’une tunique rouge et d’un manteau vert, sa physionomie est trop indécise. Il a plus de galbe dans les deux dessins préparatoires, faisant partie, l’un de la Bibliothèque du Roi, à Turin, l’autre du musée de notre École des Beaux-Arts.

Signalons en outre l’analogie de son type avec celui de la Vierge. Les deux enfants ont également quelque chose de pauvre et de dur : la recherche de la vérité physique l’y emporte sur celle du style. Mais quelle science du modelé et quelle science du coloris ! C’est comme un mélange du Corrège et de Rembrandt.

Chez l’Enfant Jésus, avec son expression quelque peu chagrine et ses cheveux tirant sur le châtain, la chair potelée (on remarque des fossettes sur le coude et sur l’épaule), l’effet de raccourci prodigieux, les méplats si largement traités, tiennent du prodige ; chez le petit saint Jean, le raccourci est peut-être un peu brusque et court, à la façon de Verrocchio.

Constatons que le type du jeune saint offre également de profondes analogies avec ceux de Verrocchio. J’ajouterai que l’Enfant Jésus se produit en pleine lumière, tandis que son jeune ami est relégué dans l’ombre. L’on n’épuise pas aisément l’analyse des beautés d’une telle page.

Il faut, tout d’abord, signaler l’originalité profonde de la conception, le charme infini de l’exécution. Comme ce tableau laisse loin derrière lui, à des centaines de lieues, comme un ballon du haut duquel l’on n’apercevrait plus que quelques points de la terre, toutes les compositions antérieures ou contemporaines !

Voilà donc enfin de nouveau un artiste affranchi de la tradition, qui regarde les choses en face et sait les rendre comme il les voit, comme il les sent : c’est-à-dire avec une grâce et une distinction souveraines. Avant Raphaël et avec autant de séduction que lui, sinon toujours avec autant de netteté, Léonard traite ce petit drame intime : la Vierge caressant son fils, surveillant ses jeux, dirigeant son éducation. L’enjouement, la légèreté et, en même temps, la conviction qu’il a mis dans ces scènes à deux ou trois acteurs, ne se laissent pas définir avec des mots. Ce sont les idylles les plus fraîches, les plus naïves, nullement exemptes, d’ailleurs, de la note attristante que le pressentiment des douleurs à venir met souvent sur les lèvres ou dans les yeux de la jeune mère.



Draperie pour une figure agenouillée, vers 1490.
Pinceau, encre noire et lavis gris, 21,2 x 15,9 cm.
Windsor Castle, Royal Collection Trust, Londres.



Draperie pour une figure assise, vers 1470.
Pinceau et tempera grise, rehauts de blanc.
26,6 x 23,3 cm. Musée du Louvre, Paris.

La conception de ces scènes est profondément moderne : combien de licences, rien que dans les physionomies ! L'artiste ne se croit plus lié par les portraits traditionnels : il prend, pour modèles de la Vierge, du Christ, des apôtres, des saints, n'importe lequel de ses contemporains. Les attributs ne le gênent pas davantage : il les conserve ou les supprime selon les besoins de la composition ; il va jusqu'à représenter la Vierge pieds nus, hérésie que ne se serait certainement pas permise Fra Angelico, nourri de la sévère discipline des dominicains, et que, à la suite du Concile de Trente, les peintres orthodoxes ne devaient pas tarder à réprouver de nouveau.

Si Léonard, d'accord en cela avec la majorité de ses confrères florentins, faisait ainsi descendre la divinité sur terre, il mettait dans ses évocations une poésie, une chaleur bien propres à provoquer la ferveur ; aussi jamais peintre n'a passé pour plus profondément religieux. Singulier contraste ! Léonard et le Pérugin, que Vasari taxe tous deux d'incrédulité absolue, sont précisément ceux dont les œuvres respirent le plus de foi et d'éloquence !

Laissant à son condisciple le Pérugin la note chaude et intense, avec ses rouges et ses verts vifs si profonds et si luisants, avec ses contours si arrêtés et son modelé souvent si dur, Léonard, dans la *Vierge aux rochers,* comme dans tous ses tableaux postérieurs, résolut de faire de la couleur avec les nuances en apparence les plus neutres : du vert tirant sur le gris et offrant des reflets de mine d'argent, du bitume, du jaune sale. Rien ne jure davantage avec la gamme adoptée par les Primitifs. Les tons clairs et francs sont bannis de sa palette : ni ors, ni étoffes brillantes, ni vives carnations ; c'est avec du camaïeu qu'il réalise les tours de force du clair-obscur ou obtient l'incomparable coloris, si chaud et si ambré, de *La Joconde*. Aucun peintre jusque-là n'avait tant demandé aux seules ressources de la peinture.

L'on n'admirera pas moins l'aisance de la composition et le moelleux de la facture. Les Florentins, dessinateurs incomparables, pouvaient s'écrier : « Enfin, un peintre nous est né ! » Les arêtes et les angles des figures ont disparu, pour faire place aux lignes les plus harmonieuses ; celles-ci, à leur tour, sont noyées dans une lumière d'une douceur infinie, ou plutôt les figures ne sont conçues qu'en vue de la lumière qui doit les envelopper.

Cet art d'envelopper, pour me servir du terme moderne, c'est en effet Léonard qui l'a, sinon inventé, du moins le premier porté à la haute perfection où on le voit depuis lors. J'ajouterai que, dans sa recherche du clair-obscur, dans les raffinements sans précédents du coloris, on sent dès lors le peintre de race. Léonard connaît, aussi bien que n'importe lequel de ses émules, les lois de la perspective linéaire, celles de l'anatomie et bien d'autres encore. Mais, loin de les considérer comme un but, il les traite en véritables rouages accessoires : des rouages qu'il est nécessaire de dissimuler après en avoir tiré le parti nécessaire. Il ne faut pas, à ses yeux, qu'un tableau trahisse l'effort : il suffit qu'il nous laisse voir le but atteint, c'est-à-dire l'idéal de grâce, de beauté ou d'harmonie, porté à sa plus haute perfection.

À coup sûr, ce n'est pas encore l'ampleur de *La Cène*, la suavité de la *Sainte Anne.* Comparée à ces chefs-d'œuvre, la *Vierge aux rochers* produit

l’impression d’un Primitif placé en regard d’un des maîtres de l’Âge d’Or. C’est le Léonard de la première manière opposé à celui de la seconde, et comme qui dirait Léonard précurseur de lui-même. Le paysage de la *Vierge aux rochers* mérite une analyse à part.

Dès le début, Léonard affirme sa prédilection pour les sites rocailleux et accidentés, de préférence aux panoramas se déroulant par grandes lignes. C’est entre ces deux courants, en effet, qu’a flotté la peinture italienne de la Renaissance : l’un fut suivi par les trécentistes, dont Léonard fut, à ce point de vue, le continuateur ; l’autre par le Pérugin et, dans une certaine mesure aussi, par les Vénitiens. Les partisans du premier système affectionnent les contrastes tranchés : d’âpres rochers alternant avec une végétation riante ; des monts ravinés et fouillés à l’excès, comme les Apennins. Ils se rencontrent avec les Flamands dans leur amour du détail. Les autres procèdent par masses compactes : leurs collines aboutissent par des ondulations insensibles à la plaine, aux lacs, dans la campagne romaine.



Tête de femme, vers 1490. Plume et encre,
18 x 16,8 cm. Galleria degli Uffizi, Florence.



Attribué au maître de la Pala Sforzesca,
Buste de femme. Pointe d'argent,
23,6 x 15,5 cm. Galleria degli Uffizi, Florence.

Léonard se plaît à compliquer et à raffiner encore la donnée traditionnelle. Les précipices de Chiusuri et du couvent de Monte Oliveto ne lui suffisent plus ; il ne se contente même pas des blocs erratiques du couvent de la Verna, dans le Casentin. Le minéralogiste et le géologue entrent en lutte avec l'artiste : il se passionne pour les crêtes en zigzags, pour les grottes, pour les bizarres et monstrueux rochers de dolomite du Frioul, des cônes gigantesques émergeant du milieu d'un plateau, qui n'ont rien à envier aux dolmens et aux menhirs de la Bretagne.

Le sol est traité avec tout l’amour que les Primitifs mettent dans les accessoires. Mantegna n’y aurait pas apporté plus de précision, mais Léonard y ajoute plus de souplesse. Des assises de rochers, des cailloux, des plantes (des iris), composent le premier plan. La grotte respire comme une humidité pénétrante et mystérieuse : on rêve aux nymphes, aux sylphides, aux gnomes, à tout ce monde charmant de la fantaisie évoqué par Shakespeare dans le *Songe d’une nuit d’été*, et que seul un Léonard pouvait traduire sur la toile.

Esprit flottant et ondoyant par excellence, Léonard a fait preuve d’une rare ténacité dans le choix de ses motifs de paysages : d’un bout à l’autre de son œuvre, dans la *Vierge aux rochers*, dans la *Sainte Anne*, dans *La Joconde*, on trouve les mêmes montagnes de dolomite ; des pics abrupts qui surgissent au milieu de hauts plateaux et dessinant d’étranges silhouettes[9]. Très probablement, il aura fait, jeune encore, un voyage dans le Frioul et en aura gardé une impression très vive. Il ne serait pas impossible que la célèbre *Madone Litta* ou *Madone au sein*, acquise à Milan, en 1865, de la famille Litta, par le musée de l’Ermitage, eût également pris naissance vers cette époque.

Le fait que la belle étude de tête de Vierge, vue de profil, dans le recueil Vallardi, au musée du Louvre, est tracée sur un papier verdâtre, analogue à celui des études pour la *Vierge aux rochers*, tend à prouver que la *Madone Litta* est contemporaine ou peu s’en faut de celle-ci. Ce dessin contient, en son ingénuité première, la pensée du maître. Un autre dessin, à la plume, de la Bibliothèque de Windsor, montre l’Enfant prenant le sein maternel, dans une attitude peu différente de celle du tableau.

Dans le tableau, nous voyons la Vierge à mi-corps, assise dans une salle dont les deux fenêtres s’ouvrent sur un paysage aride. Vêtue d’une robe rouge, à la lisière brodée d’or, et d’un manteau bleu doublé de jaune, elle porte sur la tête une sorte d’écharpe grisâtre rayée de noir et enrichie d’ornements en or, dans le genre de celles que Raphaël donna par la suite à la *Vierge Aldobrandini* et à la *Vierge à la chaise*. Elle regarde avec tendresse son fils, en lui offrant le sein droit. L’Enfant tourne les yeux vers le spectateur ; il appuie une main sur le sein maternel et étreint de l’autre un chardonneret. Rien de plus franc, de plus ému.

Je m’appliquerai, dans le présent chapitre, à montrer comment Léonard a procédé, quels enseignements il a empruntés à ses prédécesseurs, quelles vicissitudes intimes il a fait subir à sa composition pour créer le chef-

d’œuvre de Sainte-Marie-des-Grâces. Il ne s’agit pas ici, ce point est hors de conteste, d’une œuvre abstraite, artificielle, née du caprice d’une imagination d’artiste, mais bien d’une page du livre de la vie, d’un drame qui a été vécu.

C’est la reconstitution de ce « processus » que je tenterai ici, en me félicitant de ce que mes prédécesseurs se soient bornés à mettre au jour les matériaux et m’aient laissé le plaisir d’offrir à mes lecteurs la primeur d’un essai de coordination qui aura, sinon son mérite, du moins sa nouveauté.

Quelques mots, avant d’aborder ces différents points, sur l’origine de la peinture de Sainte-Marie-des-Grâces et sur sa destination.

Le mot *cenacolo*, qui correspond dans une certaine mesure au mot français cénacle, a en italien une acception très large : il désigne tour à tour la salle où l’on dîne, en d’autres termes le réfectoire, puis la salle où le Christ a donné la Cène aux apôtres, enfin la peinture même qui représente cette auguste cérémonie. L’église de Sainte-Marie-des-Grâces, ce chef-d’œuvre de l’architecture lombarde, telle que celle-ci s’était formée sous l’impulsion de Bramante, avait été fondée par les dominicains, qui en commencèrent la construction en 1464, dans les données du style gothique.



Profils d’un jeune et d’un vieil homme,
vers 1500-1505. Sanguine, 21 x 15 cm.
Galleria degli Uffizi, Florence.



Études d’enfants, vers 1506-1508. Pierre noire, retravaillé à la plume et encre, 20,4 x 15,2 cm. Windsor Castle, Royal Collection Trust, Londres.

Les travaux avancèrent lentement et furent menés avec parcimonie, jusqu’au moment où Ludovic le More, s’étant pris d’affection pour le sanctuaire, donna l’ordre de reconstruire la coupole et l’abside et en fit poser, en 1492, la première pierre. Mais ce fut surtout après la mort de Béatrix d’Este que le souverain du Milanais prodigua les présents à son église favorite, où il avait fait ensevelir sa femme et ses enfants : non content d’activer la construction, il remplit la sacristie de vases et de tissus précieux.

Rien de plus obscur que l’histoire de *La Cène* de Sainte-Marie-des-Grâces : l’on ignore quand ce chef-d’œuvre fut commencé, de même que l’on ignore (et là se trouve, à mon avis, le nœud de la question) dans quelles conditions il prit naissance. Disons tout de suite, pour n’avoir plus besoin de revenir sur ce problème de chronologie, que Léonard travaillait à la peinture en 1497 encore, et qu’il la mena à fin cette même année[10].

Le réfectoire de Sainte-Marie-des-Grâces forme un rectangle fort long et assez haut, voûté au moyen de petites voûtes dont les retombées se relient aux murs verticaux et donnent naissance, sur chaque extrémité de la salle, à trois demi-lunes ; des fenêtres rectangulaires, sept à gauche, quatre à droite, percées dans la partie supérieure du mur, laissent pénétrer une lumière suffisante. La salle est humide, odieusement dégradée ; une couche de briques sert de parquet ; un badigeon, d’un vert sale, écaillé en maint endroit, remplace les tentures et les incrustations de marbre.

On arrive brusquement devant le chef-d’œuvre de Léonard et de la peinture moderne, sans avoir traversé cette gradation de sentiments que nous ménage une peinture exposée dans un milieu digne d’elle. La composition orne le mur du fond ; elle en occupe toute la largeur et se trouve ainsi tout naturellement encadrée, à droite et à gauche, par les murs en retour, dans le haut, par les petites voûtes en question.

Léonard, l’on ne saurait assez le répéter, n’aimait pas la fresque : ce procédé lui aurait demandé une décision et une rapidité inconciliables avec ses habitudes de travail. Il se servit de l’huile, qui, outre tant d’autres avantages, avait à ses yeux l’attrait de la nouveauté.

Avant d’analyser la peinture du réfectoire de Sainte-Marie-des-Grâces, il importe de passer en revue les *Cénacles* qui l’ont précédée. Je prendrai comme termes de comparaison ceux de Giotto, d’Andrea del Castagno, de Ghirlandaio et du peintre anonyme qui a décoré le couvent de Sant’Onofrio, à Florence.

Ainsi que Jacques Burckhardt l’a fait observer, la représentation de ce banquet sacré comprend deux motifs bien distincts : l’un, l’institution du sacrement de la communion ; l’autre, la déclaration du Christ à ses apôtres : *Unus vestrum*..., « l’un de vous me trahira ».

Dans *La Cène* de Giotto, à l’ « Arena » de Padoue, les disciples font le tour de la table, disposition qui supprime en réalité trois d’entre eux, puisqu’ils tournent le dos au spectateur.

Par un arrangement non moins bizarre, (je ne voudrais pas appliquer le mot de comique même à l'erreur d'un maître tel que Giotto), ces trois disciples ont le nimbe placé, non derrière la tête, mais devant le visage, de sorte qu'ils ne peuvent pas voir ce qui se passe devant eux. L'action, d'ordinaire si vive chez Giotto, est nulle ici ; pas un geste, pas un mouvement ; les disciples se regardent pour s'interroger ; c'est là tout le drame ; il est négatif, comme on voit.

Une fresque de l'École de Giotto, dans le cloître de Santa Croce, à Florence, montre une ordonnance infiniment plus habile et plus mouvementée. On y trouve quelques réminiscences des « triclinia » antiques et un motif des plus touchants, le disciple bien-aimé inclinant la tête sur le sein de Jésus (*discipulus recumbens in sinu Jesu :* saint Jean, chap. XIII, verset 23).

Infiniment plus près du chef-d'œuvre de Léonard, et son vrai prototype à bien des égards, est *La Cène* peinte par le dur et farouche Andrea del Castagno dans le réfectoire du couvent de Sainte-Apollonie, à Florence. Pour cadre, un motif d'architecture sévère, avec des incrustations de marbres, et une banquette monumentale faisant le tour de la table : sur un tel fond, les figures ne pouvaient manquer de gagner en vigueur et en tenue.

Au centre, le Christ qui bénit ; à côté de lui, le disciple bien-aimé, dans l'attitude traditionnelle, la tête appuyée sur la table : en face, Judas, tout saisi et tout tremblant. Parmi les autres apôtres, l'un ouvre les mains, comme frappé de stupeur (c'est le précurseur du troisième avant-dernier apôtre de droite dans la composition de Léonard) ; un de ses voisins joint, au contraire, les siennes en témoignage de surprise ; tel laisse retomber sur sa main sa tête, dont la fatale découverte semble lui avoir rendu le poids insupportable : d'autres se font part de leurs soupçons ou s'abîment dans leurs réflexions.

La mimique, on le voit, est des plus animées ; elle abonde en traits pris sur le vif et qui témoignent de rares facultés d'observation. Quant aux figures considérées en elles-mêmes, elles sont graves, austères, presque grandioses. L'ordonnance, voilà le côté faible de cette page importante, que Léonard a incontestablement connue, puisqu'il l'a imitée : Andrea y a isolé les acteurs au lieu de les relier les uns aux autres en groupes harmonieux ; il a donc sacrifié et la variété des lignes et la richesse des combinaisons. N'importe ! Par son caractère de profonde conviction et par la vivacité des

gestes, la fresque, trop peu connue, du couvent de Sainte-Apollonie est celle qui se rapproche le plus du chef-d'œuvre de Léonard.

Avec la fresque de Domenico Ghirlandaio, au couvent florentin de Saint-Marc, nous retombons dans les errements des Primitifs. Rien de plus défectueux que le groupement : les apôtres placés au bout de la table, sont trop serrés, ceux qui se tiennent aux côtés du Christ trop espacés ; saint Jean, plié en deux, forme un trou désagréable, que la figure de Judas, assis en face, en dehors de la table, est impuissante à boucher.

Le manque d'animation et le manque d'unité ne rachètent pas ce premier défaut : la plupart des apôtres ne savent que penser, à plus forte raison que dire. L'un joint les mains et lève les regards au ciel ; un autre écarte les plis de sa toge, sans que l'on sache pourquoi ; nul enfin ne montre d'éloquence ni même de force. Ghirlandaio a d'ailleurs représenté l'institution de *La Cène* (*Dispono vobis sicut...*), plutôt que la révélation de la trahison de Judas.

La Cène contemporaine de celle de Léonard orne le réfectoire du couvent de Sant'Onofrio, également à Florence ; des juges délicats, entre autres M. Vitet, l'ont attribuée, sans fondement, à Raphaël. C'est une œuvre timide ; n'était l'expression juvénile et gracieuse de certaines têtes, on serait tenté de la traiter d'enfantine, tant il y a d'inexpérience dans la conception dramatique du sujet : l'apôtre bien-aimé, la tête retombant sur la table, semble dormir ; c'est donc un acteur de moins ; un autre se verse à boire ; les autres regardent tranquillement devant eux. Quant à Judas, il a pris place, comme d'ordinaire, en dehors de la table, et fait face au Christ.

On chercherait en vain des hommes qui s'étonnent, s'indignent ou souffrent : nous avons affaire à des personnages, encore ce terme dépasse-t-il ma pensée, sans élévation et sans caractère. Je passe sur les autres défauts de la composition : l'absence de groupement, la diversion produite par l'épisode parasite que l'on aperçoit au fond (*Le Christ au jardin des Oliviers*) ; l'emploi de disques mobiles se détachant puérilement sur le chancel qui encadre le tableau principal. Bref, il est évident que ce n'est pas dans une page aussi faible que nous avons à chercher, soit le prototype, soit le pendant de la merveille de Sainte-Marie-des-Grâces.

Dans ses compositions religieuses, Léonard (qui oserait soutenir le contraire !) aimait à tourner quelque peu autour du sujet : la *Vierge aux rochers*, la *Sainte Anne*, *L'Adoration des mages*, le *Saint Jean-Baptiste*,

étonnent et charment au suprême degré ; ils ne provoquent pas au même point l'édification.



Buste d'un enfant de profil, vers 1495.
Sanguine, 10 x 10 cm. Windsor Castle,
Royal Collection Trust, London.



Étude pour la tête d’une jeune fille, vers 1483.
Mine d’argent, 18,2 x 16 cm. Biblioteca Reale, Turin.



Étude d'une tête de femme, vers 1490.
Mine d'argent sur papier, 18 x 16,8 cm.
Musée du Louvre, Paris.



Étude de mains, avant 1490. Pointe d’argent,
rehauts de blanc sur préparation rose, 21,5 x 15 cm.
Windsor Castle, Royal Collection Trust, Londres.

Dans *La Cène*, au contraire, le maître a attaqué le problème de front, sans ambages, sans subterfuges, résolu à se renfermer strictement dans la donnée des Évangiles et à demander au sujet tout ce que celui-ci est susceptible de donner. Aussi la peinture de Sainte-Marie-des-Grâces peut-elle passer, avec les cartons de tapisseries de Raphaël, pour l’œuvre qui respire le plus pur esprit évangélique, une œuvre devant laquelle les croyants de toutes les confessions aiment également à se recueillir, dans l’admiration de laquelle ils viennent également retremper leur foi.

Jamais peinture ne fut plus longuement caressée : elle avait mûri dans l'esprit avant que la main se mît de la partie pour traduire l'image gravée dans le cerveau. Léonard y pensait jour et nuit ; il appliquait rigoureusement cette maxime du *Traité de Peinture* (chap. XVII) qu' « il est utile de repasser durant la nuit, dans son esprit, les choses qu'on a étudiées.

J'ai encore éprouvé, ajoute-t-il, qu'il est fort utile, lorsqu'on est au lit, dans le silence de la nuit, de rappeler les idées des choses qu'on a étudiées et dessinées, de retracer les contours des figures qui demandent plus de réflexion et d'application ; par ce moyen, on rend les images des objets plus vives, on fortifie et conserve plus longtemps l'impression qu'ils ont faite. » Si grande était sa puissance d'évocation qu'à distance il entrevoyait subitement les traits, les accents, qui manquaient à telle ou telle figure ; voulant battre le fer pendant qu'il était chaud, il courait en toute hâte au Cénacle faire les corrections nécessaires, puis s'en retournait à ses affaires ou à sa promenade. Rien de plus instructif à cet égard que l'anecdote racontée par Matteo Bandello, l'habile diplomate et évêque, le licencieux auteur des *Novelle : «* Au temps de Ludovic-Sforza Visconti, duc de Milan, quelques gentilshommes se trouvaient au couvent des Grâces, appartenant aux frères de l'ordre de Saint-Dominique, et se tenaient immobiles en contemplation devant la merveilleuse et très célèbre *Cène* que peignait alors l'excellent peintre florentin Léonard de Vinci.

Celui-ci prenait plaisir à entendre chacun dire librement son avis devant ses peintures. Il avait encore l'habitude, et moi-même je l'ai vu et examiné plusieurs fois, de monter le matin, de bonne heure, sur l'échafaudage, car *La Cène* était à quelque distance du sol, et, depuis le lever jusqu'au coucher du soleil, il ne déposait pas un instant le pinceau ; mais, oubliant le manger et le boire, il peignait sans discontinuer.

Il arrivait ensuite que deux, trois ou quatre jours de suite, il n'y mettait pas la main, et cependant il restait devant la peinture une ou deux heures par jour, se bornant à la contempler, considérant et examinant en lui-même les figures qu'il avait créées. Je l'ai également vu, selon les inspirations du caprice ou de la bizarrerie, partir à midi, alors que le soleil était sous le signe du Lion, de la « corte Vecchia », où il modelait en terre sa merveilleuse statue équestre, et se rendre en droite ligne au couvent des Grâces ; là, monté sur l'échafaudage, il saisissait le pinceau, donnait un ou deux coups à une des figures, puis repartait et allait ailleurs.[11] »

« Le cardinal de Gurck l'ancien logeant au couvent des Grâces, entra au réfectoire au moment où les gentilshommes en question s'y trouvaient réunis. Dès que Léonard l'aperçut, il descendit pour lui tirer sa révérence, et le prélat l'accueillit gracieusement et le combla d'éloges.

On discourut de beaucoup de choses, et en particulier de l'excellence de la peinture : plusieurs des assistants exprimèrent le regret que l'on ne possédât pas de ces peintures anciennes, si hautement célébrées par les bons auteurs, afin de décider si les peintres de notre temps peuvent s'égaler à ceux de l'Antiquité. Le cardinal demanda quel salaire accordait le duc. Léonard répondit que, pour ordinaire, il avait une pension de deux mille ducats, non compris les dons et cadeaux que le duc lui faisait tout le long de la journée avec la plus grande libéralité.

Le cardinal trouva que c'était beaucoup, puis quitta le réfectoire. Léonard se mit à raconter une belle histoire aux gentilshommes qui étaient là, pour leur prouver que les peintres excellents avaient été de tout temps honorés, et moi, qui étais présent à son discours, je le notai dans ma mémoire et le conservai présent à l'esprit quand je commençai à écrire mes *Nouvelles*. »

D'après la tradition, le prieur aurait beaucoup tourmenté Léonard pour obtenir le prompt achèvement de la peinture :

> « Ce personnage, assez ignare, ne pouvait comprendre, affirme Vasari, que l'artiste restât parfois une demi-journée comme perdu dans la contemplation ; il eût voulu que, pareil aux manœuvres qui piochaient dans son jardin, il ne donnât pas un instant de répit à son pinceau ; bien plus, il allait se plaindre au duc et fit tant que celui-ci se vit forcé de faire appeler l'inculpé. Ludovic s'y prit très adroitement pour presser Léonard de terminer, en lui laissant bien deviner qu'il n'avait tenté cette démarche que sur les instances du prieur. Léonard, connaissant la pénétration et le tact du prince, commença une discussion approfondie (chose qu'il n'avait jamais faite avec le prieur) ; il parla longuement des conditions de l'art et expliqua que parfois les esprits supérieurs, moins ils paraissent travailler et plus ils font de besogne, car ils cherchent dans leur tête ces combinaisons et y élaborent ces idées parfaites que leur main vient ensuite exprimer et rendre d'après l'idéal qu'ils se sont formé. Il ajouta qu'il ne lui restait plus que deux têtes à exécuter : celle du Christ, qu'il renonçait à chercher sur terre, et dont son imagination était impuissante à concevoir la beauté et la grâce céleste, apanage de la divinité incarnée. La seconde tête qui manquait était celle de Judas ; elle ne l'embarrassait pas moins, car il ne pouvait se figurer un visage capable d'exprimer la bassesse de celui qui, après tant de bienfaits, s'était résolu à trahir son maître et le créateur du monde. Il promit néanmoins de chercher un prototype, mais en avertissant

> le duc que, s'il ne trouvait pas mieux, il prendrait pour modèle le prieur lui-même, si indiscret et si importun. Ce dernier trait fit singulièrement rire le duc, et il donna mille fois raison à l'artiste ; aussi le pauvre prieur, confus, s'occupa-t-il de surveiller les travaux de son jardin et laissa-t-il Léonard en repos. »

Nous savons cependant que Ludovic lui-même dut finir par presser l'artiste trop méticuleux : le 30 juin 1497, il donna l'ordre à un de ses agents « de demander à Léonard de Florence d'achever l'ouvrage du réfectoire des Grâces ». Celui-ci termina bien la Vierge (c'est là un lapsus de Vasari, car *La Cène* ne contient pas de figure de femme), et Judas, type achevé de la trahison et de l'inhumanité. Quant à la tête du Christ, il la laissa inachevée.

Un autre auteur du XVIe siècle, le Milanais Lomazzo, complète le récit de Vasari en expliquant pourquoi Léonard renonça à terminer la figure du principal acteur. Après avoir donné à saint Jacques Majeur et à saint Jacques Mineur la beauté que l'on admire en eux, à travers les ruines du *Cenacolo*, Léonard, désespérant de rendre le visage du Christ tel qu'il le rêvait, alla demander conseil à son vieil ami Zenale.

Celui-ci fit cette réponse mémorable : « Léonard, la faute que tu as commise est telle que Dieu seul peut t'absoudre. En effet, il est impossible de représenter une figure plus belle, plus douce, que celles de saint Jacques Majeur et de saint Jacques Mineur. Prends donc ton mal en patience et laisse ton Christ imparfait comme il l'est actuellement, car, comparé aux apôtres, il ne serait plus le Christ, ne serait plus leur maître. » Ainsi fut fait et voilà pourquoi la tête du Christ est restée à l'état d'ébauche.

Les dessins pour *La Cène* sont en petit nombre, et cependant l'enfantement, tout le prouve, a été des plus laborieux. Je citerai seulement, pour l'ordonnance générale, un croquis conservé au Louvre et qui nous montre quatre personnages attablés : l'un accuse l'autre, le doigt étendu, tandis que le personnage accusé soutient avec fixité le regard de l'accusateur ; les deux autres écoutent sans sourciller ; enfin un cinquième acteur monte sur la table comme pour protester.

Dans un dessin à la sanguine, faisant partie des collections de l'Académie des beaux-arts de Venise, dessin fort médiocre et cependant authentique, la composition est plus mouvementée et moins rythmée que dans la peinture. Judas est assis en dehors de la table ; le disciple bien-aimé repose la tête sur la nappe, ce qui produit un trou dans le groupement ; les autres s'agitent et déclament ; seul, l'avant-dernier apôtre de droite est resté à peu près

identique. Quant au Christ, sa physionomie et son attitude n’ont rien de remarquable.



Étude de mains croisées, vers 1495.
Pierre noire, 11,7 x 15 cm.
Windsor Castle, Royal Collection Trust, Londres.



Étude de main, vers 1483.
Pierre noire rehaussée de blanc, 15,3 x 22 cm.
Windsor Castle, Royal Collection Trust, Londres.

Un peu plus bas, le Christ reparaît assis, étendant la gauche, l'index ouvert vers un plat, appuyant la droite, par un geste déclamatoire, contre la poitrine. Constatons que, pour *La Cène* aussi bien que pour *L'Adoration des Mages*, Léonard dessina d'abord ses figures nues, afin de se rendre compte du jeu des mouvements (de même, il représenta presque tous les apôtres sans barbe, afin de mieux saisir le jeu de la physionomie). Le croquis de Venise montre combien d'étapes la composition traversa avant d'aboutir.

À ces dessins font suite les notes dans lesquelles Léonard indique l'attitude qu'il se propose de donner à chaque apôtre :

> « L'un, occupé à boire, laisse là son verre et tourne la tête vers l'orateur ; un autre, enlaçant ses doigts, se tourne vers son compagnon, les sourcils froncés ; un autre, les mains ouvertes et la paume tournée vers le spectateur, hausse les épaules, tandis que sa bouche exprime la plus vive surprise ; un autre parle à l'oreille de son compagnon, qui se retourne vers lui et lui prête l'oreille, tandis que d'une main il tient un couteau et de l'autre un pain coupé en deux ; un autre, en se retournant, un couteau à la main, renverse un verre sur la table ; un autre pose les mains sur la table et regarde ; un autre souffle à pleine bouche ; un autre se penche en avant pour voir l'orateur en se faisant une visière avec la main ; un autre, se

> reculant derrière celui qui se penche, regarde dans l’intervalle compris entre le mur et l’apôtre penché. »

En comparant ce projet à la peinture, on s’aperçoit que *La Cène* devait contenir, à l’origine, un assez grand nombre de traits réalistes, peut-être même un peu familiers, étant donné un sujet aussi solennel ; au fur et à mesure qu’il avançait, l’artiste les supprima. Ainsi il fit disparaître le geste par lequel un des apôtres remettait en place le verre dans lequel il avait commencé à boire ; de même le geste de l’apôtre tenant un pain coupé en deux ; des deux couteaux mentionnés dans la note, un seul subsiste dans la composition définitive : celui que tient saint Pierre. Plus d’apôtre, non plus, se faisant une visière de sa main. Bref, l’action, sans cesser d’être aussi vive, aussi dramatique, est devenue plus imposante et a gagné en élévation.

Au projet qui vient d’être analysé se rapporte sans contredit un dessin de la Bibliothèque de Windsor, dans lequel on voit un disciple se faisant une visière de sa main. On y découvre en outre saint Jean, la tête posée sur la nappe, et un autre disciple s’approchant, en s’inclinant, du Christ : Léonard a donc songé un instant à représenter l’institution de la communion, thème traité si souvent par les artistes byzantins et que Justus de Gand encore avait illustré, peu d’années auparavant, dans un tableau peint pour le duc d’Urbin.

Sur la même feuille, un croquis dont il est difficile de dégager l’intention, nous montre une dizaine de personnages assis à table, avec Judas relégué tout seul du côté opposé, comme s’il était d’ores et déjà exclu de la communion des disciples. Un peu plus tard, cependant, Léonard rompit sur ce point avec la tradition : au lieu de placer, comme ses devanciers, Judas à un des côtés de la table, où il se trouvait absolument isolé, à la façon d’une brebis galeuse, il pensa qu’il serait infiniment plus dramatique d’asseoir le traître à côté de la victime, et il tira de ce rapprochement un coup de théâtre merveilleux : cette explosion de surprise ou d’indignation parmi les disciples au moment où Jésus révèle la trahison.

En résumé, la donnée primitive avait quelque chose de violent : l’artiste a successivement tempéré et discipliné les gestes, et c’est au spectacle de cette force condensée et latente qu’il a dû son plus éclatant triomphe.



Trois Nymphes dansant.
Galleria dell’Accademia, Venise.

Aux esquisses pour l’ordonnance générale font suite celles pour les figures isolées. Elles se trouvent principalement dans la collection de la Reine à Windsor. Je signalerai d’abord une étude à la sanguine pour la tête de l’apôtre placé à l’extrême droite ; la barbe y est encore courte et légère ; puis une autre sanguine, une tête vue de profil, tournée à droite. C’est une étude pour l’apôtre imberbe de droite, le troisième en partant de l’extrémité, celui qui montre le Christ des deux mains étendues (ce croquis offre toutefois également de l’analogie avec la tête du dernier apôtre de l’extrême gauche).

La sanguine représente une tête imberbe vue de profil, tournée à droite ; elle se rapporte à un des apôtres placés à gauche dans la peinture. La même tête, à ce qu’il semble, reparaît dans un dessin, qui reproduit exactement l’attitude de Judas. Nul doute que ce dessin ne soit la pensée première de cette physionomie justement fameuse. Un dessin à la pierre noire nous offre une autre tête d’une expression énergique, vue de profil, tournée à droite, avec des cheveux crépus et une barbe courte : c’est soit le dernier, soit l’avant-dernier apôtre de gauche. L’artiste, on le voit par ces quelques exemples, a donc autant tâtonné dans le choix des types que dans le tracé général de la composition.

Les critiques ont souvent essayé de déterminer les noms de chacun des douze acteurs ; mais, sauf pour trois ou quatre, les solutions mises en avant paraissent n'être que des hypothèses. En effet, des figures de la sanguine de l'Académie de Venise, à côté desquelles Léonard a inscrit les noms, à peine si une ou deux ont passé dans la composition définitive.

À elle seule, la science du groupement qui éclate dans *La Cène* suffirait pour faire époque dans les annales de la peinture ; elle offre une aisance et un rythme intraduisibles. Les personnages, placés au plus sur deux rangs de profondeur, sont groupés trois par trois, à l'exception du Christ, qui se trouve isolé et qui par conséquent domine l'action. Huit des apôtres se montrent de profil, trois de trois quarts ; seuls le Christ et saint Jean font face au spectateur.

Le goût qu'il a fallu pour marier ensemble ces figures comme trigéminées, pour animer les groupes sans en rompre la pondération, pour varier les lignes, tout en leur laissant l'harmonie, enfin pour rattacher les uns aux autres les groupes principaux, est tel que ni le calcul, ni le raisonnement n'eussent réussi à résoudre un problème aussi ardu ; sans une sorte d'inspiration divine, l'artiste le plus habile eût échoué. J'ajouterai que, à l'entente de l'ordonnance, il était indispensable de joindre une connaissance parfaite du clair-obscur et de la perspective aérienne, car certaines juxtapositions (par exemple, à la gauche du Christ, la tête vue de trois quarts qui se détache sur une tête de profil) ont trop de hardiesse pour avoir pu être obtenues avec le seul secours du dessin ou de la perspective linéaire.

La voie était enfin ouverte : Raphaël ne devait pas tarder à s'y lancer à la suite de son initiateur Léonard ; il se montra son digne émule, dans *La Dispute du Saint-Sacrement* d'abord, puis dans *L'École d'Athènes*.

À ne s'attacher qu'aux anecdotes rapportées par Bandello, Vasari ou Lomazzo, on pourrait être tenté de croire que Léonard a donné place, dans *La Cène*, à des portraits. Rien de plus erroné. Le maître a bien pu s'inspirer, pour les lignes générales d'une physionomie, de quelque modèle pris dans la réalité ; mais il était trop profondément idéaliste pour se contenter de ce qu'il ne regardait que comme la première moitié de sa tâche, comme une étude préparatoire. Aussi, à l'exception de deux ou trois types, où percent certains accents populaires, toutes les têtes ont subi un long et minutieux travail d'assimilation et d'arrangement. De là vient que nous n'avons pas uniquement devant nous des représentants de la race milanaise, mais bien

des citoyens de l’univers. Léonard n’a pas davantage mis à contribution ses prédécesseurs : seule, peut-être, la tête de l’avant-dernier apôtre de droite (saint Thadée), avec son type sémitique si accentué et ses cheveux flottants, se rattache à quelque modèle de l’École de Giotto ou de l’École de Simone di Martino.



Andrea del Verrocchio,
Dame au bouquet, vers 1480. Marbre.
Museo Nazionale del Bargello, Florence.



Élève lombard de Léonard, *Visage de jeune fille,*
vers 1508-1510. Sanguine, 22,2 x 17,5 cm.
Biblioteca Reale, Turin.



Tête de jeune fille échevelée ou La Scapiliata, 1500.
Terre d'ombre, ombre verdie et rehauts de
blanc sur bois, 24,7 x 21 cm. Galleria nazionale, Parme.



La Cène, 1495-1498.
Huile et tempera sur pierre, 460 x 880 cm.
Église Santa-Maria delle Grazie, Milan.

Le caractère distinctif des physionomies, c'est la virilité, l'ampleur, le sérieux, la conviction ; nous avons affaire à des hommes libres et à des natures droites, ayant conscience de leurs sentiments et prêts à affronter la responsabilité de leurs actes. L'énergie et la loyauté éclatent dans tous les traits.

L'artiste a d'ailleurs varié les types à l'infini (je ne parle pas tant des différences physiques, cheveux crépus, cheveux bouclés, cheveux ondulés, que des différences morales) : aux uns, simples pêcheurs transformés en missionnaires, il a conservé la rudesse propre à leur métier premier, tel l'apôtre qui, assis à la gauche du Christ, étend les bras et ouvre la bouche sous l'action de la stupeur ; à d'autres, par exemple le vieillard à longue barbe, assis à droite, il a donné la majesté des patriarches ; à d'autres encore, le disciple bien-aimé et saint Philippe, la suavité des adolescents du Quattrocento, avec la résignation chrétienne en plus.

De Judas, avec son nez crochu d'oiseau de proie, son front hardi, sa silhouette admirablement découpée, il a fait le type par excellence du malfaiteur. Rien ne se saurait imaginer de plus dramatique que de tels contrastes. Que nous voilà loin des raffinements et des molles élégances de la cour de Ludovic le More ! Quelle fermeté et quelle puissance dans ces acteurs d'un drame qui, débordant sur l'étroit cadre milanais, n'a cessé, depuis quatre siècles, de faire vibrer l'humanité entière ! Si nous nous attachons à l'expression et aux gestes, il faut ici encore nous incliner devant la merveilleuse entente de l'effet dramatique. Le Christ vient de prononcer, avec une résignation sublime, le mot fatal :

« L’un de vous me trahira » ! À l’instant, par l’effet d’une commotion électrique, il a provoqué chez les disciples, selon le caractère d’un chacun, les sentiments les plus divers. L’un se lève, comme pour demander que le maître répète cette accusation, car il ne peut en croire ses oreilles ; un autre frémit d’horreur ; les apôtres placés plus loin se communiquent leurs impressions ; saint Jacques Majeur étend les bras comme frappé de stupeur ; saint Thomas menace, l’index levé, le traître inconnu ; saint Philippe, se levant et appuyant les deux mains sur sa poitrine, s’écrie douloureusement : « Maître, est-ce moi que tu soupçonnes ? » Le doute, la surprise, la défiance, l’indignation, éclatent en traits ineffables.

D’un bout à l’autre de la table, les âmes vibrent à l’unisson. Mais, pour rendre le contraste encore plus saisissant, il était nécessaire de mêler à ce concert épique, à ces sentiments si généreux, des notes moins graves : Judas, commodément accoudé, le sac d’argent dans la main droite, la gauche ouverte comme par un mouvement involontaire, au moment où il apprend que sa trahison est dévoilée, personnifie le scélérat endurci, ayant raisonné son crime et prenant la résolution de le pousser jusqu’au bout. Saint Jean, la tête inclinée, les mains jointes posées sur la table, représente au contraire la suprême formule du dévouement, de la douceur, de la foi.

L’inspiration ou une science expérimentale prodigieuse, quel que soit le terme qu’on veuille choisir (et, en vérité, vis-à-vis de Léonard, le doute est permis), se manifeste jusque dans les parties d’ordinaire sacrifiées par les artistes les plus éminents : « Rien qu’à considérer les mains, a dit éloquemment Jacques Burckhardt, il semble que la peinture ait sommeillé auparavant et qu’elle se réveille subitement ici. »

En réalité, depuis Giotto, le grand dramaturge, jamais effort aussi considérable n’avait été tenté pour traduire au moyen de gestes les passions qui agitent l’âme. Mais si Léonard ne nous fait pas entendre les cris déchirants des mères, à qui les bourreaux d’Hérode arrachent leurs enfants pour les massacrer, ou des damnés que les démons torturent dans l’Enfer (le sujet ne comportait pas une mise en scène aussi violente), avec quel art consommé n’a-t-il pas rendu toute la gradation des sentiments ; comme la mimique chez lui est mesurée, finement nuancée, sans pour cela être artificielle ; comme on sent l’artiste maître de son sujet ; je dirai plus, l’artiste éprouvant les sentiments qu’il prête à ses personnages ; car, on a beau dire, *La Cène* du couvent des Grâces est plus encore qu’une merveille

de l’art : le cœur et l’âme de Léonard y ont eu autant de part que son imagination et son esprit ! Sans eux, est-il une œuvre viable ?



Étude pour la tête de Jacques le Majeur, vers 1495.
Sanguine, plume et encre, 25 x 17 cm.
Windsor Castle, Royal Collection Trust, Londres.

Sans cesser de proclamer d'un bout à l'autre de son œuvre le principe de l'idéalisme, Léonard a cherché à donner à sa composition toutes les apparences de la réalité. De crainte de tomber dans l'abstraction, il a multiplié les détails capables de produire l'illusion de la vie : avec quel soin n'a-t-il pas représenté les apprêts de ce repas frugal ! La table est garnie de plats, d'écuelles, de fioles, de verres aux jeux de lumière variés, de pains ronds et de fruits, poires ou pommes, gardant encore une feuille attachée à la tige.

Par un sacrifice fait aux préjugés du temps, l’artiste n’a eu garde d’oublier la salière renversée à côté de Judas. Il a traité la nappe elle-même avec le soin le plus scrupuleux, accusant nettement les plis de l’étoffe, les dessins damassés vers les extrémités, les quatre bouts noués. C’est à cette observation minutieuse, (qu’un peintre de style désavouerait aujourd’hui, et dont Léonard a emprunté le secret aux leçons des Primitifs) que l’ensemble doit son caractère de conviction si saisissant. C’est parce qu’il a approfondi et creusé jusqu’au bout la masse infinie de détails que comporte un tel problème, que le maître a eu le droit de simplifier et de résumer quand il l’a fallu, sans tomber dans la déclamation.

Le décor ajoute encore à l’illusion, outre qu’il fait merveilleusement valoir la composition : c’est une salle aux lignes d’une extrême simplicité ; les parois de droite et de gauche sont tendues de trois panneaux d’une étoffe brunâtre, à dessins très simples, encadrée par des chaînes en pierres blanches ; quant à la paroi du fond, elle est percée de trois fenêtres rectangulaires, dont une seule, celle du milieu, est surmontée d’un fronton semi-circulaire ; à travers ces fenêtres, on aperçoit un paysage aux lignes légèrement ondulées, avec quelques fabriques et quelques montagnes bleues. Un plafond à poutrelles apparentes complète la structure de la salle, qui a un aspect monumental, malgré sa simplicité, et où pas un ornement ne vient distraire l’attention.

Le Vinci était à coup sûr un partisan déclaré de la séparation des genres ; autrement l’on ne s’expliquerait pas comment lui, si familiarisé avec les lois de l’architecture, a proscrit de ses peintures les encadrements architecturaux ou les vues d’édifices, si propres à les relever.

Personne, en dehors de Brunelleschi, de Piero della Francesca et de Mantegna n’avait raisonné les lois de la perspective linéaire avec autant d’ardeur ; il lui eût donc été facile de mettre en relief, dans ses peintures, par exemple les différents plans au moyen de fabriques (il n’a eu recours à cet artifice que dans *La Cène*, et dans le carton de *L’Adoration des Mages*, mais dans ce dernier pour le fond seulement). Scrupule d’artiste, si l’on veut, qui, s’il a peut-être valu aux tableaux de chevalet de Léonard leur tour souverainement libre, leur a aussi enlevé bien des mérites.

Qui ignore, en effet, que c’est grâce aux innombrables artifices de la perspective linéaire, à l’art de détacher les uns sur les autres les monuments, les personnages, les ornements, que Mantegna a pu donner à la peinture décorative une puissance et une richesse de combinaisons inconnues

auparavant ; que ces progrès furent poursuivis par les Vénitiens, surtout par Paul Véronèse, qui fut en cela le continuateur de Mantegna ; et enfin, portés plus haut encore, au XVII[e] siècle, par le grand Rubens, le continuateur, à son tour, de Véronèse ? Pour ce qui est de Léonard, il semble avoir accordé tant de prix à la figure humaine qu'il ne pouvait se résoudre à l'abandonner aux exigences d'un architecte quelconque, cet architecte fût-il son émule Bramante[12].

Il n'est malheureusement plus possible, après tant de mutilations, sacrilèges, d'apprécier les qualités d'exécution de *La Cène*. Je me bornerai à constater que la tonalité générale était blonde, légère, d'une délicatesse exquise. L'artiste n'a employé que des tons simples, mais agréablement variés ; la plupart des personnages portent une robe rouge et un manteau bleu ou *vice versa ;* on remarque, en outre, des tuniques jaunes, des manteaux verts, des tuniques vertes, des manteaux d'un brun jaunâtre, une tunique et un manteau violacés ; quelquefois un liséré ou une bordure jaunâtre ou d'une autre couleur faits pour les relever. Ces costumes, en eux-mêmes, offrent une simplicité extrême, tel que l'on se plaît à se figurer ceux du Christ et de ses compagnons : ils se composent d'une toge (ou plus exactement d'une tunique), à manches assez collantes, mais laissant en revanche le cou découvert, puis d'un manteau fort ample jeté par-dessus ; parfois une pierre précieuse en cabochon tient lieu de broche ou de fibule. Les pieds ne sont chaussés que de sandales. Malgré cette austérité, les draperies sont d'une science et d'une perfection consommées ; rien de plus ample et de plus majestueux que celles du Christ, avec la tunique découverte sur la partie droite de la poitrine et sur l'épaule droite, tandis que le manteau recouvre l'épaule gauche et descend en sautoir sur le côté droit, où il enveloppe la figure tout entière. Avec *La Cène* du couvent des Grâces, la peinture avait triomphé des derniers obstacles, résolu les derniers problèmes de la technique et de l'esthétique. Désormais, que l'on se place au point de vue de l'ordonnance, ou du coloris, ou de l'aisance des mouvements, ou de la science des draperies, ou de la puissance dramatique, partout Léonard a réalisé son idéal. Le maître ne devait pas longtemps, hélas ! jouir de son triomphe. Bientôt des désastres sans nom fondirent sur son protecteur et sur ses concitoyens. Mais n'anticipons pas sur les événements et sachons savourer à loisir, dans la plénitude de ses sublimes qualités, l'immense chef-d'œuvre.

D’innombrables copies ou imitations, les unes italiennes, les autres françaises, flamandes, allemandes, témoignent de l’admiration provoquée chez les contemporains par la merveille de Sainte-Marie-des-Grâces. Un des élèves de Léonard, Marco da Oggione, se fit en quelque sorte une spécialité de reproduire *La Cène ;* d’autres la copièrent en tapisserie, en marbre, en métal.

Raphaël s’en inspira dans un dessin de la collection Albertine : l’apôtre qui presse ses mains sur sa poitrine pour témoigner de son innocence procède visiblement de la composition de Léonard, mais sans les qualités qui distinguent celle-ci : le travail en est assez sommaire, les groupes assez mal répartis, bien différents de l’ordonnance si variée et si riche inventée par le Vinci ; nul rythme et nulle force : le Christ est mesquin, sans élévation. Les deux figures les plus satisfaisantes sont les deux disciples placés aux côtés du maître, l’interrogeant, la main posée sur la poitrine. Il faut qu’on le sache bien : où Léonard a triomphé, même un Raphaël chercherait en vain à se mesurer avec lui. Un peu plus tard, Andrea del Sarto paya lui aussi son tribut d’admiration à Léonard dans la fresque de San Salvi, et Holbein le Jeune dans le tableau du musée de Bâle. Mais la supériorité de *La Cène* de Milan était écrasante : de même qu’il ne fut plus possible désormais à un artiste de se soustraire à sa fascination, de même aussi il ne fut donné à aucun d’atteindre à ce degré de perfection ! À diverses reprises, l’embellissement des résidences ducales occupa Léonard.

Il travailla principalement au fameux *castello di Porta Giovia* (la porte de Jupiter, aujourd’hui porte de Verceil), dans lequel les Visconti avaient accumulé tant de trésors, et qui, après avoir été démoli de fond en comble lors de la révolution de 1447, fut reconstruit par les Sforza avec plus de magnificence encore, puis de nouveau livré au pillage. Longtemps il a été réduit en vulgaire caserne, en attendant que la restauration confiée à un éminent architecte, le commandeur Luca Beltrami, achève de faire de ce monument vénérable le musée central digne de la ville de Milan.

Quelques mots sur la demeure historique, qui a joué un si grand rôle dans l’histoire des Sforza et dans celle de Léonard. La construction, assez irrégulière, se présente, du côté de la place d’Armes, avec deux tours massives, en superbes pierres de taille, flanquant les deux extrémités de la façade. Dans le reste de la construction, la brique domine. À l’extérieur, des fenêtres, les unes ogivales, les autres rectangulaires, et des mâchicoulis. À l’intérieur, qui est horriblement mutilé, des salles gigantesques, mais assez

sombres, naguère converties en écuries, alternent avec d'élégantes loges ; aux architraves, reposant sur de grêles colonnettes correspondent des arcades en plein cintre, supportées par des colonnes monolithes, massives, dont la plinthe conserve parfois l'ancienne griffe romane. Les chapiteaux, souvent fort ouvragés, ont pour ornements des armoiries, des devises. De loin en loin, des fenêtres ornées de terres cuites, avec des vases de fleurs. En général, l'agrément paraît sacrifié aux préoccupations de la défense. L'intervention de toute une série d'artistes, Filarete, Benedetto Ferrini, Bramante, etc., explique les irrégularités du plan.



Étude pour un apôtre, vers 1495.
Plume sur pointe de métal sur préparation bleue,
14,5 x 11,3 cm. Albertina, Vienne.



Étude pour La Cène (Philippe), vers 1495.
Pierre noire, 19 x 15 cm. Windsor Castle,
Royal Collection Trust, Londres.

Plusieurs croquis ou notes de Léonard nous le montrent s'occupant de modifier les défenses du château, fossés, bastions, etc. Il proposa, entre autres, d'y élever, à la place de la tour de Filarete, une sorte de phare haut de cent cinquante mètres. Nous possédons en outre son projet de pavillon et bains à élever pour la duchesse dans le parc du château. Il ne se contente pas d'y faire œuvre d'architecte et de décorateur, mais compose le modèle des têtes d'anguilles destinées à livrer passage, soit à l'eau chaude, soit à l'eau froide, et pousse la précaution jusqu'à indiquer la proportion de chacun de ces liquides : trois parties d'eau chaude contre quatre d'eau

froide. La date de 1492, tracée à quelque distance du plan de ces bains, paraît se rapporter à l'année de leur construction.

Il s'est fait beaucoup de bruit, en ces dernières années, autour des vestiges de fresques découverts par M. Müller-Walde, dans plusieurs salles ou cabinets du château. Le nom de Léonard a été mis en avant pour ces fragments et, de fait, l'artiste mentionne lui-même, dans une lettre à Ludovic le More, ses peintures des *camerini*. Il semble qu'ici encore ses lenteurs aient indisposé son protecteur. Du moins, en juin 1496, il est question d'un certain scandale occasionné par le peintre occupé à décorer les *camerini*, scandale à la suite duquel celui-ci s'est éclipsé. Le secrétaire ducal propose, en conséquence, de s'adresser au Pérugin, que l'on croyait alors à Venise, pour terminer le travail. En 1497, le duc revient à la charge auprès des autorités de Pérouse pour les décider à lui envoyer leur célèbre concitoyen. Au mois d'avril 1498, Léonard travaille de nouveau dans la *saletta negra*, d'après le programme élaboré de concert avec l'ingénieur en chef Ambrogio Ferrario, et dans la *camera grande delle asse, cioè della torre*.

Mais venons-en aux peintures mêmes récemment mises à jour. La *sala del Tesoro*, qui occupe le rez-de-chaussée de la tour angulaire occidentale du château, contient un *Mercure* ou un *Argus*, dont la tête a malheureusement disparu. Autour de cette figure se développe une riche architecture peinte en trompe-l'œil, avec des consoles, des médaillons, etc. et des inscriptions :

Quot deus abstulerat tot lumina reddidit Argo

Pervigil anguigerae servet ut arcis opes.

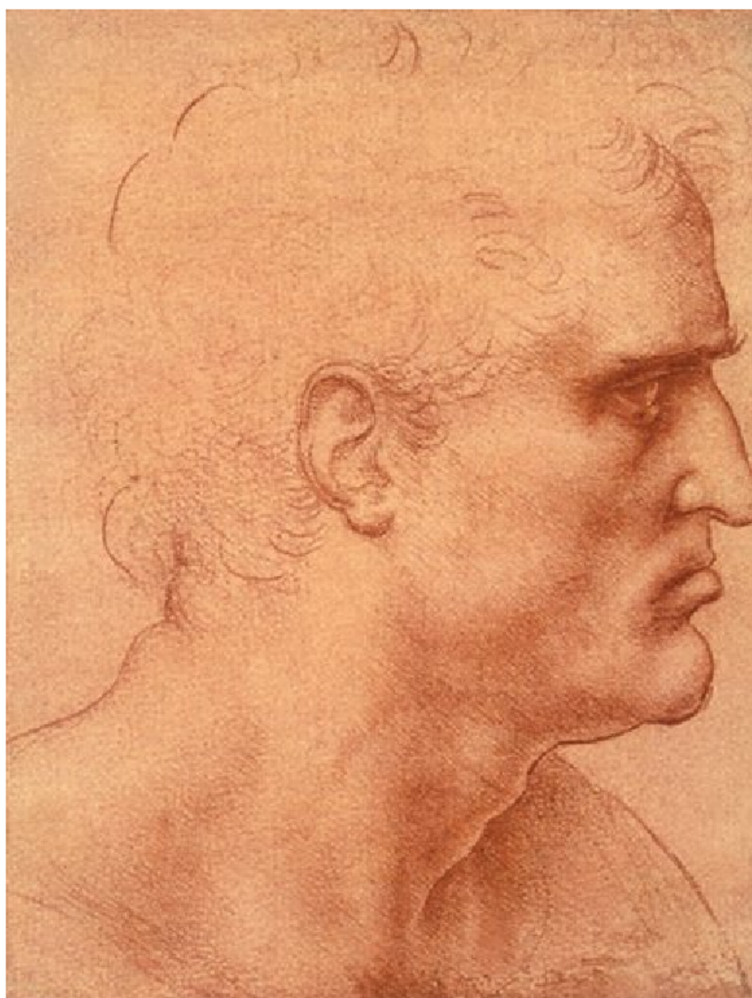
Adulterinae ; abite claves.

Sur un des médaillons, se voit un voleur accroupi, puisant de la droite dans un coffre ; près de lui, quatre juges assis, parmi lesquels un évêque ; plus loin, le duc de Milan trônant entre deux pages ; puis deux hommes debout, l'un tenant une balance, l'autre, le bourreau, s'apprêtant à exécuter la sentence. Les trois juges laïques procèdent, d'après M. Müller-Walde, de la partie gauche du carton de *L'Adoration des Mages*, peinte par Léonard (musée des Offices). Un second médaillon représente Mercure regardant le cadavre d'Argus. La figure du dieu, d'après M. Müller-Walde serait le prototype de l'*Apollon* du petit tableau de la collection Moore, aujourd'hui au Louvre ; elle offrirait un type ombrien des plus accusés.

Avons-nous affaire à une œuvre de Léonard ou à une œuvre de Bramante ? C'est ce dernier nom qui s'est présenté à mon esprit dès que j'eus jeté un coup d'œil sur la photographie de la fresque. La précision des contours et je ne sais quel manque de liberté, d'essor, de flamme, je ne sais quel archaïsme, font incontestablement pencher la balance du côté du grand architecte, non du côté du grand peintre. Tel est aussi l'avis du commandeur Beltrami, l'éminent architecte et archéologue milanais, qui a dirigé avec tant de goût la restauration du château. Mon ami le baron de Geymüller, le pieux et perspicace historien de Bramante, n'est pas moins affirmatif. L'auteur du *Catalogue de l'Exposition des Maîtres lombards*, organisée à Londres, en 1898, au Burlington Fine arts Club, se montre tout aussi catégorique. Considérez d'ailleurs les inconséquences dont se rend coupable M. Müller-Walde : tandis qu'il attribue à Bramante les médaillons qui entourent le *Mercure*, il fait honneur de celui-ci à Léonard ! Quelle vraisemblance que deux maîtres, aussi illustres chacun dans son genre, se soient associés pour un travail purement décoratif !



Étude pour La Cène (Judas), vers 1495.
Sanguine. Windsor Castle,
Royal Collection Trust, Londres.



Étude pour La Cène (Bartholomé), vers 1495.
Sanguine. Windsor Castle,
Royal Collection Trust, Londres.

Une autre salle du château, la *saletta negra*, a pour ornements quatre couples de génies ailés, d’une grande liberté de mouvements et d’une parfaite plénitude de formes, qui voltigent ou courent au milieu de festons très savoureux. Ici encore, M. Müller-Walde se croit en présence d’une œuvre de Léonard ou du moins de son atelier. M. Beltrami est plus hésitant. Quant à moi, j’opinerai pour une production datant du second quart du XVIe siècle, et se rattachant à l’entourage des Campi, avec quelques réminiscences de Luini.

La décoration de la *sala della Torre* ou *delle Asse*, que nous savons avoir été confiée à Léonard, se compose d'un vaste entrelac (un des motifs d'ornement les plus chers au maître), formant comme un berceau de branches d'arbres et de nœuds.

À côté de ces différentes décorations murales, Léonard exécuta un certain nombre de tableaux de chevalet : une *Nativité*, donnée par Ludovic le More à l'empereur d'Allemagne (aujourd'hui perdue), puis divers portraits. Nous avons déjà mentionné les portraits de Ludovic le More et de Béatrix d'Este, peints en face de *La Cène*, et depuis longtemps détruits ; étudions à leur tour les portraits des seigneurs et dames de l'entourage du More.

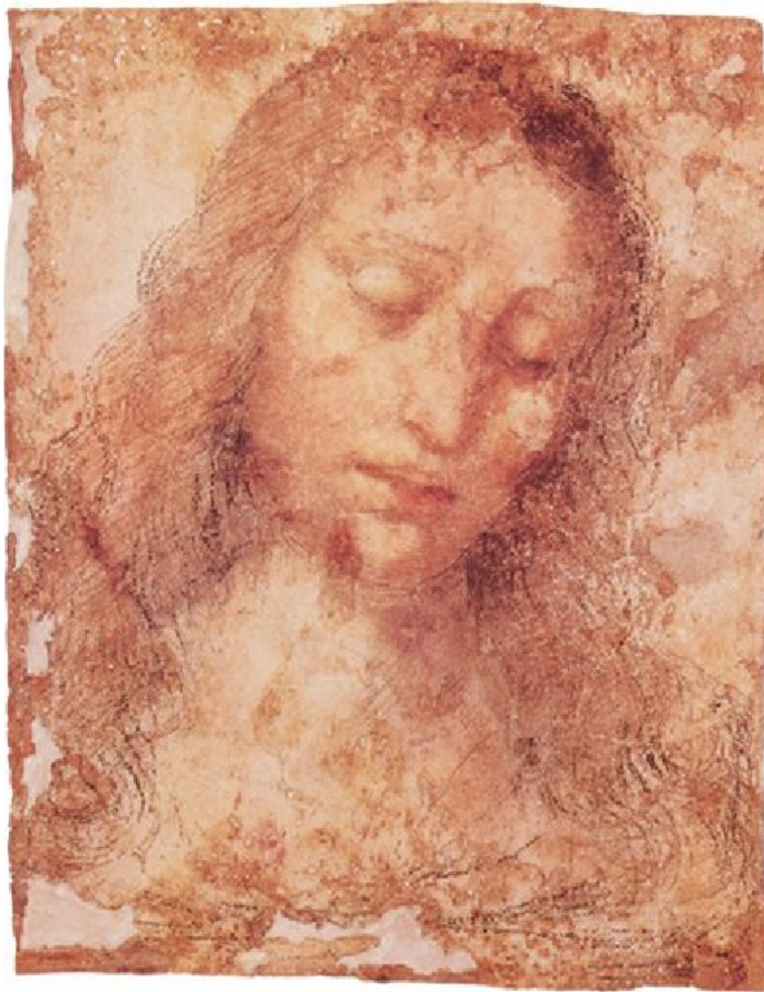
Léonard, on le sait, avait débuté à la cour de Ludovic comme chanteur et joueur de cithare. Est-il surprenant que, comme peintre également, il se soit plié à tous les caprices de son nouveau patron ! Il consentit, sans se faire prier, à portraiturer la famille ducale, tant la famille légitime que la famille naturelle. Deux des favorites du prince, Cecilia Gallerani et Lucrezia Crivelli, posèrent successivement devant lui. En dépit de l'amour du More et des dithyrambes des poètes contemporains, le nom de Cecilia Gallerani serait depuis longtemps oublié si notre héros ne lui avait consacré son pinceau.

On ignore à quelle époque le maître exécuta ce portrait ; nous savons seulement que ce fut avant 1492, puisque le poète florentin Bellincioni, mort cette même année, le célébra dans un sonnet, plus rocailleux encore qu'à l'ordinaire, et que, dans une lettre de 1498, Cecilia en parle comme peint à une époque où elle était encore très jeune. Qu'est devenu le portrait de la Gallerani ? De Pagave raconte qu'au XVIIe siècle il se trouvait au palais Bonesana à Milan et que l'héroïne y était représentée tenant une cithare. Amoretti ajoute qu'une copie se trouvait de son temps dans la galerie de Milan, copie que l'on identifie à un portrait absolument insignifiant, conservé aujourd'hui à la Bibliothèque Ambrosienne et connu sous le nom de *Joueuse de luth*. On cite en outre, comme des copies anciennes, un exemplaire appartenant à M. Frisiani à Milan et un autre conservé dans la collection Minutoli, près de Greifenberg en Silésie. En résumé, ce ne sont là qu'hypothèses, et nous en sommes réduits, sur le portrait de Léonard, au sonnet de Bellincioni.

Le portrait de l'autre favorite de Ludovic, Lucrezia Crivelli ne serait autre, d'après certains critiques, que le portrait du Louvre, si célèbre sous le titre de la *Belle Ferronnière*. Cette œuvre délicate, avec sa facture franche et

ferme, son coloris nourri comme celui des plus beaux Ghirlandajo, est malheureusement déparée par de nombreuses craquelures et par des retouches maladroites qui l'ont alourdie et comme estompée.

N'importe : sa distinction native perce à travers toutes les mutilations. Le costume y est à la fois noble et simple : corsage d'un beau rouge ; manches à crevés qui alternent avec des nœuds jaunâtres ; broderie d'or à fond noir sur l'échancrure qui laisse voir le cou. Pour bijoux, un rubis ou un diamant fixé sur le front par un cordon ; puis, autour du cou, dont il fait quatre fois le tour, un collier à cylindres alternativement blancs et noirs. Devant le portrait, une balustrade en pierre. C'est toute la simplicité, la fraîcheur, le parfum des Primitifs, mais avec une grâce plus haute et plus de liberté. Les yeux sont grands, bien fendus ; les paupières caressées avec amour, un peu chargées et alourdies ; la bouche suave et noble ; les cheveux aplatis en bandeaux sur les tempes ; le galbe d'une grâce rare ; l'expression générale enfin sérieuse et cependant chaste et timide.



Étude pour La Cène (le Christ), vers 1495.
Pastel et fusain, 40 x 32 cm.
Biblioteca di Brera, Milan.



La Cène (détail), 1495-1498.
Huile et tempera sur pierre, 460 x 880 cm.
Église Santa-Maria delle Grazie, Milan.



Tête et épaules d'un Christ, vers 1490-1495.
Pointe de métal, 115 x 9 cm.
Galleria dell'Accademia, Venise.

Assurément, si nous avons devant nous la favorite d'un prince, ce n'est pas une de ces maîtresses qui s'affichent, à qui il faut d'éclatantes parures, des fêtes sans nombre, la belle Catelina, par exemple. On songe plutôt à une de ces femmes à qui suffit le bonheur de savoir qu'elles sont aimées d'un grand prince, une Marie Touchet ou la Claire d'Egmont, et qui ne veulent de lui ni richesses, ni gloire, mais seulement son affection.

Deux autres portraits conservés à la Bibliothèque Ambrosienne, l'un d'homme, l'autre de femme, semblent se rattacher à la même série de commandes officielles.

Le premier portrait représente, en buste et de trois quarts, un personnage paraissant âgé d'une trentaine d'années, imberbe, coiffé d'un béret rouge et vêtu d'un pourpoint noir, avec deux bandes brunes. Malgré son modelé vigoureux, digne de Rembrandt, l'œuvre manque de liberté et de caractère. On la dirait peinte avec ennui. L'expression en est maussade. Le coloris, excessivement brun, n'ajoute pas à l'effet. Ce n'est d'ailleurs qu'une ébauche.

Le second portrait de la Bibliothèque Ambrosienne montre une jeune femme de profil et à mi-corps, à la physionomie un peu longue et amincie, mais du galbe le plus pur, s'enlevant dans une gamme brunâtre sur un fond sombre. Sa bouche sourit légèrement, avec ses coins accentués ; l'œil est noir, profond et limpide. L'ouvrage est ferme plutôt que flou, mais d'une fermeté grasse et savoureuse. Léonard y a réalisé ce miracle de faire un portrait, tout en créant un type, je veux dire une abstraction. La tête, admirablement modelée, réunit en effet à de certaines pauvretés un nez relevé, légèrement atrophié, des beautés qui désarment, une bouche tendre et presque voluptueuse, un long regard voilé. Le costume, une robe rouge, fait singulièrement valoir la beauté des cheveux châtains qui retombent en bandeaux, et s'encadrent dans une résille brodée de perles. Ce costume, ainsi que la parure, unit comme d'ordinaire l'élégance à la simplicité. Au-dessus de l'échancrure de la manche, une broderie imitant des entrelacs ; plus haut, au sommet, une perle en forme de poire, et deux pierres précieuses, dont l'une de forme allongée, taillées à facettes ; autour du cou, un collier de grosses perles, auxquelles pendent, par une chaîne d'or, une autre pierre précieuse et une autre perle en forme de poire. Tout dans ce chef-d'œuvre respire un parfum de jeunesse, de grâce et de candeur qui n'appartient qu'à Léonard.

Mais voilà que M. Morelli revendique ce portrait en faveur d'Ambrogio de Predis, tandis que M. Bode, tout en proclamant les droits de Léonard, prouve que la jeune dame représentée n'est pas, comme on l'a soutenu, Blanche-Marie Sforza, femme de l'empereur Maximilien. Heureusement, la démonstration de M. Bode est absolument décisive en ce qui concerne l'authenticité du portrait. Le savant directeur du musée de Berlin prouve qu'Ambrogio de Predis a bien peint un portrait de Blanche-Marie, qui fait partie aujourd'hui de la collection Arconati-Visconti, à Paris, mais que cette peinture n'a rien de commun, ni pour la physionomie, ni pour la facture, avec le chef-d'œuvre de la Bibliothèque Ambrosienne.

Des propres aveux de Léonard de Vinci et du témoignage de ses contemporains, il résulte jusqu'à l'évidence qu'il peignait avec une lenteur extrême, se reprenant sans relâche, ne pouvant jamais arriver à se satisfaire. Ne déclarait-il pas lui-même que celui qui ne doute pas ne fait pas de progrès : « Quel pittore, che no' dubita, poco aquista. » (*Traité de Peinture,* chap. LXII.) S'il laissa inachevés un si grand nombre d'ouvrages, c'est qu'il cherchait incessamment, Vasari l'a constaté en termes excellents, une perfection plus grande. Le biographe rappelle à cette occasion les vers de Pétrarque : « C'est le désir de savoir qui m'a si fort embrasé que mon travail en est retardé. »

E l'amor di saper, che m'ha si acceso
Che l'opera è retardata dal desio.

Heureusement, d'innombrables croquis et esquisses nous dédommagent de la rareté des peintures et nous révèlent, sous ses aspects les plus variés, l'incomparable virtuosité et l'incroyable variété du dessinateur. C'est sur cette face de son œuvre que je me propose d'appeler l'attention.

Si trop souvent le peintre laissa sa pensée à l'état d'ébauche, le dessinateur, par contre, essaya de tous les procédés et excella dans tous. Ne le voit-on pas employer tour à tour, avec une égale maîtrise, la plume, la mine de plomb, le fusain, la pierre d'Italie, la mine d'argent, qui devait lui plaire en raison de ce qu'elle a de mystérieux.

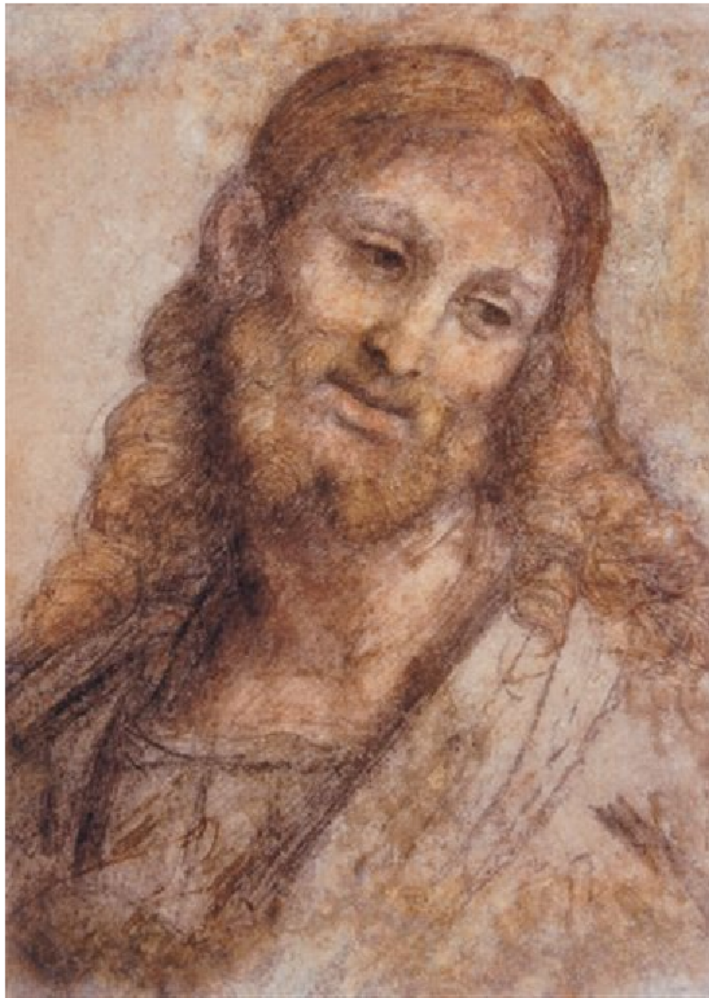
Puis, une fois fixé à Milan, il se sert de la sanguine, procédé un peu expéditif, un des derniers venus, et qui fait son apparition avec les études pour *La Cène :* peut-être en fit-il usage pour la première fois dans le croquis de l'Académie de Venise, qui est certainement un des plus anciens projets pour cette composition. II mit en outre à contribution le lavis, l'aquarelle et la gouache.

Non moins grande est la diversité des papiers employés par le maître. Parmi les études pour la *Vierge aux rochers,* la plupart sont sur papier vert : tels la tête de l'Enfant Jésus (au musée du Louvre), le petit saint Jean-Baptiste (même collection et collection du duc de Devonshire à Chatsworth). Au dire de plusieurs critiques (Émile Galichon, M. Morelli, M. Richter), une des particularités de la manière de Léonard aurait consisté à ombrer ses dessins à l'aide de hachures parallèles, descendant de gauche à droite, disposition qui s'explique par ce fait qu'il était gaucher.

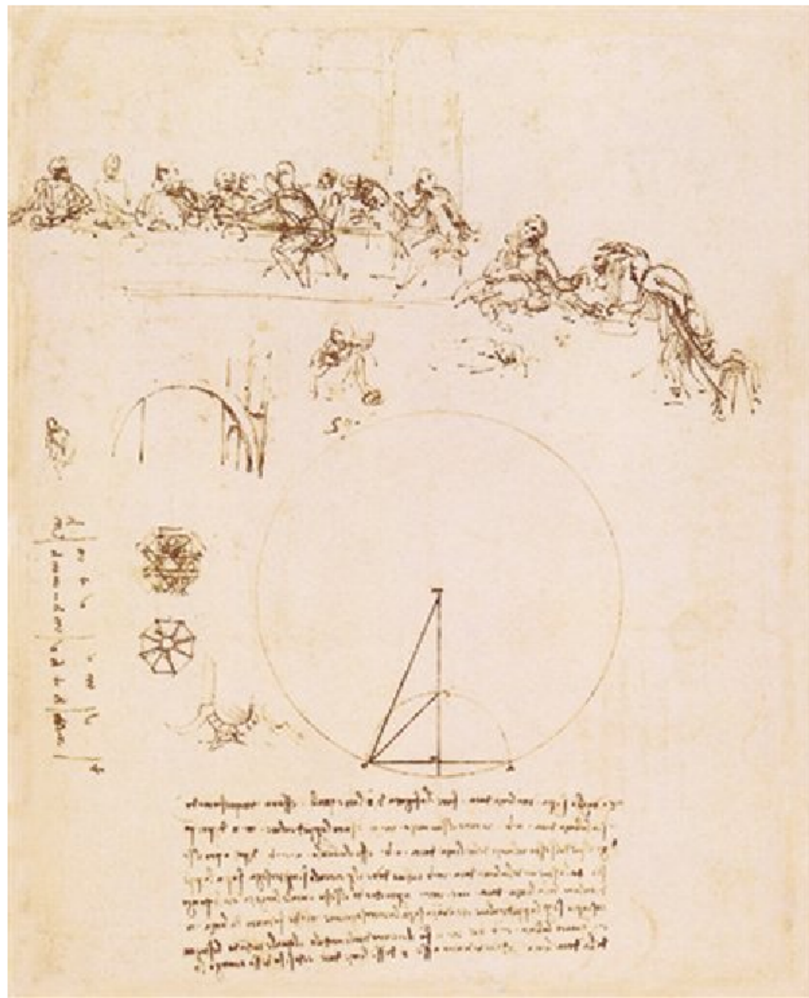
Mais M. de Geymüller a montré ce que cette théorie a d'excessif. C'est ainsi que l'on peut compter, sur le même dessin (une étude pour le petit

saint Jean de la *Vierge aux rochers*, au musée du Louvre), sept directions différentes de hachures et, dans le coin de l'œil, trois directions superposées. Vanité des vanités !

Peintre plus encore que dessinateur, Léonard proscrivait de la peinture les contours trop précis. Il voulait modeler avec de la couleur et de la lumière, non avec des lignes ou des hachures. Je ne saurais mieux faire que de lui céder ici encore la parole : « De la beauté des visages. Ne faites pas de muscles aux arêtes trop accentuées (*con aspra definitione*), mais que des douces lumières aboutissent insensiblement à des ombres agréables et plaisantes : voilà ce qui donne la grâce et la beauté. » (Chap. CCCLI.)



Andrea Solario, *Buste de figure barbue*.
Crayon noir, rouge et ocre, 37,4 x 27,3 cm.
The Metropolitan Museum of Art, New York.



Croquis de composition pour La Cène, vers 1495.
Plume et encre, 26 x 21 cm. Windsor Castle,
Royal Collection Trust, Londres.

Pour les contours, il recommandait de n'employer d'autre couleur que celle même du fond auquel les figures se relient, c'est-à-dire de ne pas placer de profils obscurs entre le fond et les figures (chap. CXVI).

Le clair-obscur et les raccourcis étaient à ses yeux le triomphe de la peinture : « *Il chiaro et lo scuro insieme co li scorti è la eccelenzia della scienza della pittura.* » (Chap. DCLXXI.) Il attachait un prix extrême au relief ; on devrait dire à la corporalité de la peinture. En cela il se trouvait d'accord avec Michel-Ange qui, dans sa lettre à Varchi, déclarait

formellement que la peinture était d'autant meilleure qu'elle se rapprochait davantage du relief.

L'auteur du *Traité de Peinture* s'élevait, d'autre part, comme s'il eût deviné les abus qui allaient s'autoriser de l'exemple de Michel-Ange, contre les peintres anatomistes qui, pour faire montre de leur science des os des nerfs et des muscles, peignent des figures de bois (chap. CXXV. cf. chap. CCCXl).

C'est, en effet, le corps humain dans ce qu'il a de plus flexible et, plus encore, l'âme humaine, dans ce qu'elle a de plus vibrant, qu'il prend pour base et ressort de son art : le corps humain considéré dans sa masse molle plutôt que dans sa structure osseuse et anatomique. Malgré sa passion pour l'anatomie, ou plutôt la myologie, il a horreur des souvenirs de la mort ; aucun art fut-il plus riant que le sien ! C'est pourquoi les fonds d'architecture le séduisaient si peu ; ces lois invariables de la statique révoltaient son génie indépendant.

J'ajouterai, au sujet de cette comparaison avec Michel-Ange, que Léonard est un disciple respectueux de la nature, l'interrogeant sans parti pris, tandis que l'illustre sculpteur florentin procède, dans ses études anatomiques, d'un idéal inné, d'une idée préconçue, et interprète l'anatomie avec des préoccupations d'artiste.

Est-il possible de fixer la chronologie des dessins de Léonard ? Un auteur allemand, M. Müller-Walde, l'a tenté. Pour ma part, j'estime qu'à peine, de loin en loin, l'on peut poser un jalon. C'est ainsi que nous savons qu'en 1473 ses dessins à la plume avaient encore quelque chose de raboteux ; le jeune artiste comptait cependant vingt ans.

Une série de dessins au crayon noir ou au fusain offrent, au contraire, une ampleur et une suavité, en même temps qu'une liberté, qui manquent dans les dessins de la première période florentine. Tels sont le *Jeune Homme à la lance*, la *Jeune Femme*, la prétendue *Beatrix*, le *Forçat*, le *Neptune*, etc. (collection de Windsor : nos 60, 63, 68, de la publication faite par la Grosvenor Gallery.) Nous taxera-t-on de témérité si nous attribuons ces dessins à la période milanaise, non à la période florentine !

Si les dessins de Léonard échappent à tout essai de chronologie, il ne s'ensuit pas qu'ils offrent tous la même valeur. Rien de plus dissemblable, que ses esquisses. Même dans des croquis archi-authentiques, je parle de ceux qui ornent ses manuscrits, l'on est surpris de l'inégalité de la facture. Les manuscrits conservés à Paris contiennent une série de croquis tout à fait

archaïques et grossiers, je devrais dire « verrocchiesques » : un homme debout et un enfant assis, un David debout, tenant l'épée (ms. 2037, de la Bibliothèque nationale, fol. 7 v.). Personne ne les croirait de Léonard, s'ils n'étaient insérés au milieu de ses écrits. Non moins sauvages et informes sont ses croquis pour la Vierge, si trapue, et l'Enfant, accompagnés d'un chat. Et cependant, dès 1478, le maître avait tracé d'une main si sûre et si libre le portrait du conspirateur Baroncelli ! À tout instant, ainsi, il y a de ces soubresauts ; à tout instant sa plume devient heurtée comme celle d'un écolier inexpérimenté.

Léonard envisa-geait le dessin sous trois aspects différents : d'abord comme ayant sa raison d'être en lui-même ; je veux dire comme un but, non pas seulement comme un moyen. Le fini de certains de ses portraits le prouve surabon-damment. En cela il montra plus de désintéressement que Raphaël, qui ne dessina guère que pour préparer ses peintures. La seconde destination du dessin est, aux yeux de Léonard, de préparer, soit les tableaux, soit les statues. La troisième enfin est de servir de commentaire graphique, d'illustration nécessaire à ses ouvrages théoriques. Le dessin, dans ce cas, n'est qu'une forme de l'écriture, un moyen de rendre plus clairement sa pensée. Ces croquis rapides sont, sauf les exceptions que j'ai signalées, d'une netteté et d'une pénétration admirables ; ils rendent l'essence même des êtres et des choses. Le mécanisme le plus compliqué devient lucide sous le crayon de Léonard. Laissant de côté les innombrables croquis destinés à l'illustration des manuscrits, nous nous trouvons en présence de deux catégories de dessins bien distinctes : ceux qui servaient à préparer des peintures et les études de têtes.

Les premiers, je suis forcé de faire cet aveu, témoignent d'une certaine hésitation. La conception est trop souvent confuse ; quant à la facture, elle est hâtive, parfois incorrecte. En cela Léonard se conformait à ce précepte du *Traité de Peinture :* « En esquissant une composition, procède vivement et ne finis pas trop le dessin des membres. Qu'il te suffise d'indiquer la place de ceux-ci ; tu pourras ensuite les finir à loisir, lorsqu'il te plaira. » (chap. LXIV.)

Les études de têtes sont, au contraire, d'une sincérité et d'une sûreté incomparables. Considérés dans leur ensemble, ces types, pris dans la réalité ou créés de toutes pièces, forment le plus riche atlas d'iconographie humaine qui se puisse imaginer, depuis l'adolescent rêveur jusqu'au vieillard aux formes robustes, à la façon de l'Hercule Farnèse. Quelle

variété, rien que dans les arrangements de la chevelure ! Ici, une crinière luxuriante, qui encadre le visage comme un feu d'artifice ; là, des cheveux crépus ou bouclés, ondulés ou nattés.

Les dessins pour *La Bataille d'Anghiari*, notamment celui de la Bibliothèque de Turin, montrent une vigueur et une fougue qui manquent dans les dessins de la période florentine et révèlent comme la tentation de rivaliser avec Michel-Ange.

À ces créations, d'une beauté idéale, font pendant ce que l'on a appelé les Caricatures de Léonard. Idiots, crétins, goitreux, brèche-dents, becs-de-lièvre, nez et menton atrophiés, nez et menton proéminents : l'artiste, qui a créé les types les plus parfaits, s'est en même temps appliqué, longtemps avant Granville et avant Callot, à reproduire les déformations les plus monstrueuses, à déterminer le degré intermédiaire entre la bête et l'homme, ou plutôt l'homme ravalé au-dessous de la bête, par un mélange humiliant. Tantôt le nez est aplati, tandis que la lèvre supérieure avance comme chez un félin ; tantôt le nez se recourbe et avance comme chez un perroquet[13].

Ici, encore, Léonard s'est-il montré réaliste, ou bien n'a-t-il pas forcé la nature en s'attachant à des exceptions ? Le réalisme, aujourd'hui, c'est, soit la platitude, soit la recherche unique du laid. À ce point de vue mesquin, des esprits libres et fiers, comme Léonard, ne sauront jamais être réalistes. Le maître n'a-t-il pas prouvé par son exemple que l'art sera subjectif ou ne sera pas ! Prenez n'importe laquelle de ses têtes de vieillards : alors même que l'auteur semble se livrer à un travail de reproduction machinal, il élimine, inconsciemment, si l'on veut, tout ce qui contrarie le type qui flotte devant son imagination, ce type qui s'interpose entre ses yeux et l'original. Il finit ainsi par nous donner, non l'effigie photographiquement exacte d'une individualité quelconque, mais son idéal à lui, qui s'est fixé, incarné, en une physionomie rencontrée peut-être par hasard. Sous son crayon, à son insu, cette physionomie se transforme : un pas encore, et elle a échangé sa personnalité contre celle que l'artiste a entrevue dans ses rêves.

Ces dessins grotesques, qui n'avaient été qu'un accident dans l'œuvre de Léonard, un accident que je n'hésite pas à qualifier de regrettable, devinrent, pour toute une classe d'amateurs, la pâture favorite de goûts vulgaires. On les rechercha avec ardeur, et, qui pis est, bon nombre d'artistes s'évertuèrent à les copier, à les imiter. Ainsi s'explique l'abondance de caricatures soi-disant léonardesques dans les diverses collections de l'Europe. En créant, à côté des sublimes formules du beau,

cette esthétique du laid, Léonard ouvrait une voie singulièrement dangereuse.



Étude pour la composition de La Cène, vers 1495.
Plume et encre. Galleria dell'Accademia, Venise.



Jacopo Robusti dit **Le Tintoret**, *La Cène*, 1592-1594.
Huile sur toile, 365 x 568 cm.
Basilique Saint-Georges-Majeur, Venise.



L'Hermine symbole de pureté, vers 1490.
Plume et encre, diamètre : 9 cm.
The Fitzwilliam Museum, Cambridge.

Vers la fin de son séjour à Milan, sur un des feuillets du *Codex atlanticus,* qui forme comme le « palladium » de la Bibliothèque Ambrosienne, Léonard dressa une liste de ses dessins. Malgré le laconisme de ce document, je le reproduirai ici, car il prouve la singulière dispersion des études du maître, en même temps qu'il nous permet de plonger dans quelques-uns des plis mystérieux de son esprit :

« Une tête de jeune homme de face avec une belle chevelure. Un grand nombre de fleurs copiées d'après nature. Une tête de face avec des cheveux frisés. Quelques saint Jérôme.

> Mesures d’une figure. Dessins de fourneaux. Une tête du duc. Beaucoup de dessins de groupes. Quatre dessins du tableau de Sant’Angelo. Une petite composition historiée de Girolamo da Fegline. Une tête de Christ dessinée à la plume. Huit saint Sébastien. Beaucoup de compositions d’anges. Une calcédoine [probablement un camée antique]. Une tête de profil avec une belle chevelure. Quelques coupes en perspective. Quelques instruments pour des navires. Quelques instruments à eau. Une tête, portrait d’Atalante [Atalante de Migliorotti, l’élève de Léonard], levant les regards. Une tête de Geronimo da Fegline. La tête de Gian Francesco Borso. Beaucoup de gorges de vieilles femmes. Beaucoup de têtes de vieillards. Beaucoup de figures nues, en pied. Beaucoup de bras, de jambes, de pieds et d’attitudes. Une Notre-Dame terminée. Une autre presque de profil. La tête de Notre-Dame montant au ciel. Une tête de vieillard avec un long menton. Une tête de bohémienne. Une tête couverte d’un chapeau. Une composition de la Passion en moulage (*fatta in forma*). Une tête de jeune fille avec des tresses nouées. Une tête à chevelure brune. »

Léonard s’est-il essayé dans la gravure ? Du moins, en ce qui touche la gravure sur bois, on peut affirmer que, pas plus que Dürer, pas plus que Holbein, Jean Cousin, ou divers autres maîtres, il n’a manié le burin : ce fait a été définitivement mis en lumière par le marquis d’Adda.

Dans la dédicace du *Traité De Divina Proportione,* Pacioli, l’ami de Léonard, déclare, il est vrai, qu’il a demandé à celui-ci de graver les « schémas » de ce traité (s*chemata... Vincii nostri Leonardi manibus scalpta*), mais, un peu plus loin, il ajoute, à propos de la base d’une colonne : « ...Comme vous pouvez voir dans la disposition des corps réguliers et autres que vous trouverez plus loin et tels qu’ils ont été faits par Léonard de Vinci, très digne peintre-architecte, musicien et doué de toutes les vertus, à l’époque où nous étions dans la ville de Milan, au service du très excellent duc Ludovico Sforza Anglo, entre les années 1496 et 1499.

À cette époque nous avons quitté cette ville ensemble à cause des événements, et nous allâmes nous établir à Florence... À Milan, j’avais de mes propres mains enluminé et orné ces dessins, qui étaient au nombre de soixante, pour les insérer dans l’exemplaire destiné au duc et dans deux autres aussi, l’un pour Galéaz Sanseverino de Milan, l’autre pour le très excellent Pierre Soderino, gonfalonier de Florence, dans le palais de qui il se trouve maintenant, » etc. L’on voit donc, fait remarquer le marquis d’Adda, que Pacioli a voulu parler de la part que Léonard a prise dans la confection de ces manuscrits, et qu’il n’a jamais entendu parler des bois du

volume, qui ne fut imprimé à Venise qu'en 1509, longtemps après que les deux amis eussent quitté Milan.

G. Govi est allé plus loin : il a affirmé que Pacioli garda pour lui les dessins originaux de Léonard, en se bornant à les calquer sur les trois exemplaires manuscrits. Il est certain, en effet, que le *Codex atlanticus* renferme les croquis d'un grand nombre de figures géométriques utilisées dans l'ouvrage de Pacioli.

Par contre, plusieurs gravures sur cuivre passent pour sortir de la main de Léonard. C'est d'abord, au British Museum, une *Jeune Femme vue de profil*, tournée à gauche. De riches tresses ornent son cou et retombent sur ses épaules ; une boucle de cheveux se joue sur sa poitrine. Pour vêtement, elle porte une robe à crevés. L'on a rapproché, mais à tort, cette tête de celle de *La Joconde :* elle manque essentiellement de la souplesse qui caractérise celle-ci, et ses traits sont comme hébétés.

Au British Museum, également, se trouve une autre *Jeune Femme vue de profil*, tournée à droite et couronnée de lierre, avec l'inscription « ACHA. LE. VI ». Le type ici offre infiniment plus de distinction et la facture plus de souplesse.

Une autre gravure, dont l'exemplaire unique fait également partie du même musée, *Quatre Cavaliers,* procède de dessins de Léonard sans qu'il soit possible de décider si elle a été burinée de sa main. À l'Académie dite de Léonard se rattachent six gravures portant, au milieu d'entrelacs savamment composés, et qui forment comme un vaste labyrinthe, l'inscription : *Academia Leonardi Vinci*.

Plusieurs têtes de vieillards, longtemps attribuées à Mantegna, semblent avoir également pris naissance dans l'atelier du chef de l'École milanaise.

Avec la statue équestre de François Sforza, et *La Cène*, nous n'avons épuisé qu'une minime partie de l'activité véritablement miraculeuse déployée par Léonard pendant ces seize ou dix-sept années du labeur le plus opiniâtre et de la plus extraordinaire fécondité. Il nous reste à passer en revue ses travaux comme architecte, comme ingénieur, comme mécanicien, comme naturaliste, comme philosophe, et enfin son enseignement devant l'Académie à laquelle il attacha son nom.

La statue équestre de François Sforza, tout inachevée qu'elle fût, n'avait pas tardé à placer Léonard au premier rang des sculpteurs, de même que *La Cène* l'avait placé à la tête des peintres. Eu égard à la variété de ses

connaissances dans les sciences positives, il était tout naturel que l’artiste brûlât également de s’essayer dans l’architecture.

Et, défait, les problèmes de construction l’occupèrent autant que ceux d’esthétique ; c’est ainsi qu’il s’efforça de se rendre compte des causes qui produisent les fissures dans les murs, les fissures dans les niches, de la nature des arcs, etc.

L’acoustique des églises ne l’intéressa pas moins ; il chercha une combinaison architecturale qui permit au prédicateur de faire porter sa voix jusque dans les parties les plus reculées de l’édifice et imagina le *teatro da predicare*, c’est-à-dire une salle de conférences en forme d’amphithéâtre. On remarque également un projet de ville avec un système de rues établi à deux étages différents destinés à des services distincts.

L’occasion de se produire dans ce domaine nouveau ne tarda pas à s’offrir au sculpteur-peintre-architecte. Depuis des années, l’achèvement de la cathédrale de Milan préoccupait au loin tous ceux qui cultivaient l’architecture gothique. Les maîtres d’œuvre de Strasbourg, concurremment avec Bramante, Francesco di Giorgio Martini et bien d’autres, avaient dû donner des conseils, élaborer des projets.

En 1487, Léonard voulut prendre part, lui aussi, à ce grand concours, qui surexcitait l’ardeur des derniers champions du Moyen Âge ; il concentra son attention sur la coupole qui devait couronner le transept (le *tiburium)*. Mais tout tend à prouver que son projet, en style gothique, fut écarté et que le maître se borna désormais à des recherches toutes platoniques.

Il acceptait d’ailleurs avec empressement les travaux en apparence les plus humbles. Le 2 février 1494, se trouvant à la Sforzesca, il y dessina vingt-cinq marches d’escalier, de deux tiers de brasse de haut et de huit brasses de large. Le 20 mars suivant, il se rendit à Vigevano pour examiner les vignes. Peut-être fut-ce à cette occasion qu’il fit une étude sur l’escalier de cette résidence, haut de cent trente marches.

Quoique l’on ne puisse attribuer avec certitude à Léonard aucun édifice existant, il est facile, au moyen de ses croquis, de deviner ce qu’ont pu être ou ce qu’auraient été ses projets, traduits en pierre. Ils devaient révéler, en premier lieu, le sentiment de l’harmonie qui caractérisait ce puriste par excellence, cet équilibre parfait des différentes parties de l’édifice, rattachées au corps du bâtiment central par un lien véritablement organique et vivant.



Portrait de Cecilia Gallerani,
dit *La Dame à l'hermine,* 1483-1490.

Huile sur bois, 54,8 x 40,3 cm.

Muzeum Czartoryskich, Cracovie.



Portrait de femme, dit *La Belle Ferronnière*, 1495-1499.
Huile sur bois, 63 x 45 cm. Musée du Louvre, Paris.



Jean-Auguste-Dominique Ingres, d'après Léonard de Vinci, *La Belle Ferronnière,* vers 1800.

Pierre noire et estompe, 52,5 x 41,8 cm.

The Barber Institute of Fine Arts, Birmingham.

Les églises à plan concentrique, c'est-à-dire avec les bas côtés et les chapelles groupées, le plus étroitement possible, autour d'une coupole centrale, qui régnait en quelque sorte également sur toutes les parties de l'édifice, système particulièrement cher aux Byzantins, semblent avoir eu toutes les préférences du maître. Il en a esquissé un grand nombre ; dans les feuillets publiés par M. de Geymüller, il a réuni quatre, six, et jusqu'à huit coupoles autour du dôme central.

Le pavillon qu'il dessina pour le jardin de la duchesse Béatrix d'Este était également voûté en dôme. Son chef-d'œuvre, dans le domaine de l'architecture circulaire, est un projet de mausolée (inspiré peut-être de celui d'Halicarnasse, qui subsistait encore en partie au commencement du XVe siècle), d'une ordonnance aussi simple que grandiose : ce projet suffirait, d'après M. de Geymüller, à ranger Léonard au nombre des plus grands architectes qui aient jamais existé.

En tant qu'architecte, ajoute M. de Geymüller, Léonard procédait en droite ligne de Brunelleschi. Il le reconnut lui-même en relevant le plan de l'église Santo Spirito de Florence, en esquissant une vue latérale de l'église San Lorenzo, dans la même ville, et en composant un plan presque identique à celui de la fameuse chapelle des Anges, trois des chefs-d'œuvre de Brunelleschi. Il s'inspira en outre, dans ses projets d'églises, de la coupole et de la lanterne de Sainte-Marie des Fleurs ; il lui prit enfin le principe des doubles entablements.

Il est possible que l'influence d'un autre de ses compatriotes florentins, le grand Léon-Baptiste Alberti, ne se soit exercée sur lui qu'après son arrivée à Milan, par l'intermédiaire de Bramante, qui, à tant d'égards, reprit et développa les données d'Alberti. Mais ce fut surtout Bramante, dans sa manière classique, plutôt que dans sa manière lombarde, qui agit profondément sur lui.

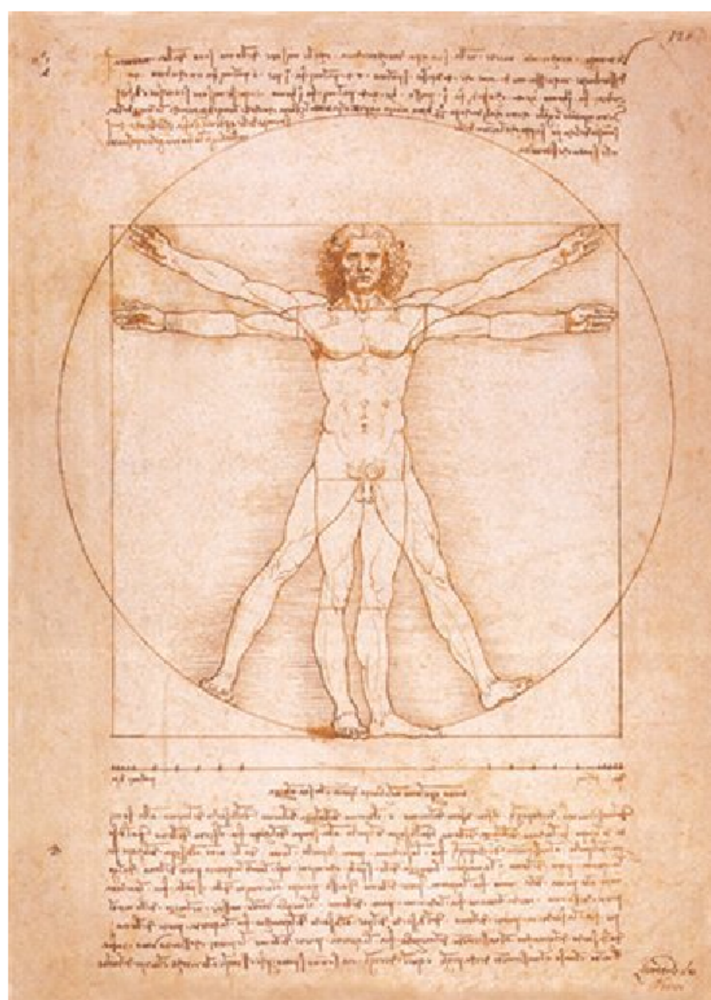
Léonard architecte rêvait, de même que Léonard sculpteur, des ouvrages colossaux, presque chimériques. La nécropole royale imaginée par lui devait se composer, d'après les calculs de M. de Geymüller, d'une montagne artificielle, de six cents mètres de diamètre à sa base, et d'un temple circulaire dont le pavement était situé à la hauteur des flèches de la cathédrale de Cologne, tandis que l'intérieur avait la largeur de la nef de Saint-Pierre de Rome.

Une autre fois, encouragé par l'exemple d'Aristotele di Fioravante, le célèbre ingénieur bolonais, qui avait transporté, sans la démolir, une tour d'un endroit dans un autre, Léonard proposa au gouvernement florentin d'élever le baptistère à l'aide de machines, et de le replacer sur des gradins. Est-il nécessaire d'ajouter que ce projet ne fut pas accueilli ? Une fois de plus le grand artiste et le grand savant s'était montré un pur idéologue.



Raffaello Sanzio, dit **Raphaël**, *L'École d'Athènes, de la Stanza della Segnatura*, vers 1510-1511.

Fresque. Musées et galeries du Vatican.



L'Homme vitruvien, 1490. Plume et encre,
34,4 x 24,5 cm. Galleria dell'Accademia, Venise.

L’ACADÉMIE LÉONARD

Léonard ne se contentait pas de produire, il brûlait en même temps d’enseigner. Pour agir plus efficacement sur son entourage, il fonda l’Académie qui porte son nom. Ce n’était pas, comme on pourrait le croire, un corps honorifique, institué pour consacrer le talent, ni peut-être même destiné à donner des cours publics ; mais, selon toute probabilité, une réunion libre d’hommes unis par la communauté des études et des goûts, discourant, travaillant ensemble, et par là même exerçant une action plus féconde. Six gravures contenant des entrelacs avec l’inscription : *Academia Leonardi Vinci*, et une autre gravure, une tête de femme portant la même inscription, voilà tout ce que nous possédons, comme documents, sur cette institution mystérieuse, qui a certes joué un rôle actif dans la formation de l’École milanaise, et on peut ajouter dans la genèse de la science moderne. On se représente d’ordinaire l’Académie de Léonard comme une de ces compagnies essentiellement graves et formalistes qui, mises à la mode par le XVIe siècle, reçurent au XVIIe leur complet épanouissement. Quel anachronisme ! L’époque que nous étudions avait encore trop de sève et d’indépendance pour se renfermer dans une réglementation aussi étroite. Abstraction faite du royaume de Naples, où les distractions extérieures comptèrent de fort bonne heure dans l’encouragement de l’art, de la littérature et de la science, on ne trouve, dans l’Italie de la première Renaissance, que quelques réunions amicales, sans lien rigoureux, et nullement des institutions officielles. À la cour des Sforza notamment, poètes, artistes, savants, pouvaient s’attendre à la fortune et à la gloire, mais en aucune façon à des honneurs déterminés, tels que les titres de chevalier, que l’on commençait à conférer à leurs collègues, soit à Rome, soit à Naples. Tout au plus si Ludovic le More ceignit publiquement de la couronne de poète son favori Bellincioni et créa comte de Rosate, le médecin Gabriel Pirovano, qui l’avait guéri. L’on s’accorde à considérer les manuscrits de Léonard comme des fragments de l’enseignement qu’il donna devant l’Académie de Milan. Nous devons donc passer en revue les différentes disciplines représentées dans un programme presque aussi vaste que celui de Pic de la Mirandole, car il embrassait toutes les connaissances humaines, sans en excepter les sciences occultes. Avant, toutefois, de nous

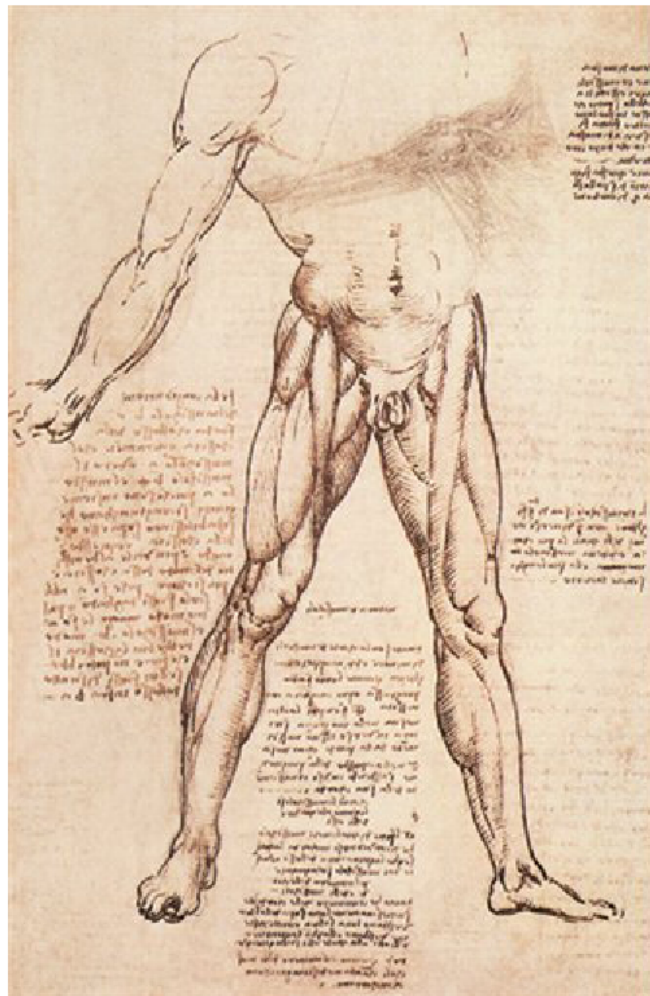
occuper des ouvrages théoriques que Léonard a consacrés à la peinture, aux proportions et aux autres parties de l'art, ainsi qu'aux sciences, il convient de retracer sommairement l'histoire des manuscrits dans lesquels ce grand homme a consigné ses observations.

Léonard commença de fort bonne heure, vers l'âge de trente-sept ans, d'après M. Richter, à recueillir par écrit ses observations ; il continua ce travail jusqu'à sa mort, remplissant ainsi jusqu'au bout le devoir d'activité qui incombe à toute créature humaine. Aujourd'hui, malgré des pertes irréparables, les manuscrits ou fragments de manuscrits de Léonard dépassent le chiffre total de cinquante, formant plus de cinq mille pages de texte. M. Richter en a tenté un classement chronologique, qu'il n'y aurait pas intérêt à reproduire ici ; car, sauf pour un petit nombre de volumes, il ne repose que sur de simples conjectures. Le savant éditeur a d'ailleurs dû renoncer plus d'une fois à mettre en avant une date même approximative. Quelques observations sur le système d'écriture employé par Léonard, de droite à gauche, à la façon des Orientaux, doivent nécessairement trouver place ici. Ce système, il l'employait dès 1473, ainsi qu'en fait foi le dessin du musée des Offices, et il y resta inébranlablement attaché jusqu'à son dernier jour. Ce ne fut pas seulement le caprice qui lui fit adopter ce mode d'écriture : il cherchait à s'entourer de précautions pour empêcher qu'on lui dérobât ses secrets. Ce qui le prouve, c'est qu'il ne se contenta pas d'écrire à rebours, il renversa parfois certains mots à la manière des anagrammes, écrivant « Amor » au lieu de « Roma », « Ilopan » au lieu de « Napoli ». Au point de vue paléographique, l'écriture de Léonard appartient encore au XVe siècle. Menue et droite, avec des jambages courts, elle diffère essentiellement de l'écriture si large, ample et pleine, de Michel-Ange et de Raphaël. Pendant l'intervalle de trente-cinq ans qui sépare les premiers manuscrits des derniers, cette écriture n'offre pas le moindre changement. À peine si l'on a constaté quelques différences entre les tout premiers caractères, tracés sur les deux dessins de 1478 et de 1473, et ceux de l'âge mûr ou de la vieillesse : M. Ravaisson a remarqué que, dans ces premiers essais, Léonard se complaît à tracer des lettres à enroulements qui, d'ordinaire, font place plus tard à des caractères plus simples, tels qu'en trace un savant pressé de fixer le résultat de ses réflexions et de ses expériences. En 1478, ajoute-t-il, Léonard étudie, comme un exercice de calligraphie, un signe abréviatif de l'N, qu'il fait ressembler à un

commencement d'entrelacs ; plus tard, il le réduit presque toujours à la simple barre d'usage vulgaire.

On concevrait difficilement un génie aussi primesautier que Donatello, par exemple, écrivant sur l'art, cherchant à se rendre compte de ses impressions, à formuler des recettes à l'usage de ses élèves. Le raisonnement ne passe-t-il pas pour nuire à la spontanéité de l'inspiration ! Mais, sans chercher bien loin, dès le XV[e] siècle, et à Florence même, plus d'un artiste éminent avait pris la plume pour rédiger des ouvrages didactiques : Léon-Baptiste Alberti, Ghiberti, Ghirlandajo, finalement Verrocchio. À Milan, Bramante, l'émule et le collègue de Léonard, composa plusieurs traités, aujourd'hui perdus. Il en fut de même du peintre Zenale. Léonard pouvait donc s'autoriser d'exemples illustres, en mêlant à la gloire de l'artiste créateur celle, moins éclatante, du théoricien. Singulière contradiction ! L'œuvre entier du maître est une protestation contre les formules, contre l'enseignement, contre la tradition, et c'est ce même artiste, indépendant et original entre tous, qui prétend enseigner aux autres à traiter un sujet d'après des règles déterminées ! Léonard a-t-il réfléchi un instant, un seul instant, à cette anomalie ? Si votre imagination, à vous, artiste, n'a pas assez de force pour vous faire découvrir l'attitude qui convient au désespéré, ou à l'homme en colère, par exemple, votre pinceau n'aura pas assez de force non plus pour traduire l'attitude qui vous aura été indiquée dans le livre ! Combien le précepte du vieil auteur latin n'est-il pas juste ici : « *Si vis me flere...* » Que si l'on m'objecte que Léonard écrivait pour ses élèves, pour des artistes secondaires, je répliquerai qu'il n'était pas digne de la hauteur d'un tel génie de s'occuper de simples imitateurs. Pas plus que les autres ouvrages de Léonard, le *Traité de Peinture* n'a subi le travail de coordination et de refonte indispensable pour en faire un ouvrage didactique. Le décousu dans l'arrangement des chapitres et les répétitions sans nombre prouvent que le maître n'a pu y mettre la dernière main. N'importe : tout imparfait qu'il est, cet ouvrage n'a cessé, depuis qu'il a été livré à la publicité, de passionner les artistes et les amateurs. On en compte près de trente éditions ou traductions, comprises entre l'année 1651, où il a été pour la première fois livré à l'impression, et l'année 1898. Le *Traité de Peinture* nous est parvenu sous deux formes distinctes : ce sont d'abord les fragments autographes, que M. Richter a eu le mérite de faire connaître le premier, fragments dont de nombreux dessins rehaussent encore l'intérêt ; en second lieu, viennent plusieurs copies anciennes, plus complètes sur de

certains points que ces fragments et où se révèle un effort de remaniement, imputable, sinon à Léonard lui-même, du moins à l'un ou l'autre de ses disciples. Les deux principales de ces copies sont celle de la Bibliothèque Barberini à Rome, qui a servi de base aux anciennes éditions, notamment à l'édition de 1651, accompagnée de figures dessinées par le Poussin, et celle de la Bibliothèque du Vatican, qui a été publiée en 1817 par Manzi. Ce second exemplaire est beaucoup plus complet, puisqu'il contient les livres I, V, VI, VII et VIII, qui manquent dans la copie de la Barberine. Comme le nom de Melzi y figure dans trois passages différents, l'on a supposé que celui-ci n'avait pas été étranger à la mise au net ou à la transcription de l'exemplaire de la Vaticane. Ce n'est là toutefois qu'une hypothèse.



Musculature de la cuisse.
Plume et encre, craie noire, 28,6 x 20,7 cm.
Windsor Castle, Royal Collection Trust, Londres.



Organes de la respiration, de la déglutition
et de la parole et autres études anatomiques, vers 1510.
Plume et lavis brun sur pierre noire, 29 x 19,6 cm.
Windsor Castle, Royal Collection Trust, Londres.

Ajoutons qu'en dehors des dessins de perspective et des dessins d'arbres, le manuscrit de la Vaticane ne contient qu'un petit nombre de croquis : une série de nez, quelques motifs d'anatomie, quelques indications de mouvements, un cheval au pas, etc. (Le personnage nu, vu une fois de face et l'autre de dos, est la reproduction de deux des sanguines de Windsor). Cependant, comme l'édition donnée par Manzi en 1817 présentait plusieurs lacunes (l'auteur romain ne s'était pas borné à modifier arbitrairement l'orthographe, il avait en outre laissé de côté des paragraphes et jusqu'à des

chapitres entiers), il devenait nécessaire d’en publier une édition définitive ; telle est la tâche menée à bonne fin par un peintre allemand fixé à Rome, Henri Ludwig (1898). La traduction allemande qu’il a placée en regard du texte et les commentaires qui forment le troisième volume témoignent de soins scrupuleux. Depuis sa publication du *Traité,* Ludwig a fait ressortir, dans un volume spécial 1885 où malheureusement la polémique, des attaques aussi grossières qu’injustes contre M. Richter, tient une large place, les différences et les analogies entre les notes autographes de Léonard et le manuscrit de la Vaticane. Il résulte de ses recherches que les fragments du *Traité* publiés par M. Richter forment six cent soixante-deux paragraphes, tandis que l’exemplaire de la Vaticane en contient neuf cent quarante-quatre : deux cent ving-cinq paragraphes offrent un texte identique dans les manuscrits authentiques de Léonard et dans le manuscrit de la Vaticane, etc., etc. Cette vaste encyclopédie picturale comprend huit livres : I. De la Poésie et de la Peinture ; II. Des Préceptes du Peintre ; III. (Anatomie, Proportions, etc) ; IV. Des Draperies ; V. De l’Ombre et de la Lumière ; VI. Des Arbres et de la Verdure ; VIL Des Nuages ; VIII. De l’Horizon. La majeure partie du livre I est consacrée à la comparaison de la peinture et de la poésie... (*Sicut pictura poesis*...) On y relève quelques observations ingénieuses : « La peinture est une poésie que l’on voit, mais que l’on n’entend pas, et la poésie est une peinture que l’on entend, mais que l’on ne voit pas. La peinture est un poème muet et la poésie une peinture aveugle. » (Chap. XX. XXL.) Mais Léonard pousse cette comparaison jusqu’à l’excès quand il affirme que la poésie convient au suprême degré aux sourds (chap. XXVIII).

Les arguments produits par Léonard en faveur de la peinture ne sont pas sans offrir quelque analogie avec ceux que Balthazar Castiglione réunissait vers la même époque, dans son *Cortegiano.* Je veux dire qu’ils ont parfois quelque chose de terre à terre, au lieu de procéder par hautes spéculations philosophiques. Voici ce qu’il raconte au sujet des trompe-l’œil : « J’ai vu un portrait peint si ressemblant que le propre chien de l’original le prit pour son maître et lui témoigna son allégresse ; j’ai également vu des chiens aboyer contre des chiens peints et chercher à les mordre ; et un singe se livrer à une foule de grimaces devant le portrait de ses semblables ; j’ai vu les hirondelles voler et chercher à se poser sur les barres de fer peintes qui paraissaient sortir des fenêtres. » (Chap. XIV.) Dans un autre chapitre (XIII), Léonard fait ressortir la toute-puissance du peintre : s’il veut voir des

beautés qui excitent son amour, il est le maître de les créer ; s’il veut voir des choses monstrueuses qui l’épouvantent, ou des choses bouffonnes et lisibles, ou propres à exciter la compassion, il en est comme le dieu souverain (*n’è signore e dio*) ; il peut créer des contrées habitées et des déserts, des lieux ombragés ou sombres, etc.

À ces considérations, bien autrement transcendantes, font suite les rapprochements entre la peinture et la musique, entre la peinture et la sculpture. La question, passablement oiseuse, de la supériorité relative de la peinture et de la sculpture a eu le privilège de passionner la Renaissance depuis ses débuts jusqu’à son déclin. Un demi-siècle au moins avant Léonard de Vinci, Léon-Baptiste Alberti s’était prononcé en faveur de la peinture[14]. De même qu’Alberti, Léonard accorde la palme à la peinture. « La sculpture, dit-il, n’est pas une science, mais un art mécanique s’il en fût, car elle coûte au sculpteur de la sueur et de la fatigue corporelle. Entre la peinture et la sculpture, je ne trouve d’autre différence que celle-ci : le sculpteur exécute ses ouvrages avec plus de fatigue corporelle que le peintre, et le peintre les siens avec plus de fatigue intellectuelle. » (Chap. XXXV, XXXVI.)

En même temps peut-être que Léonard, Castiglione, comme on l’a vu, s’était prononcé en faveur de la peinture, dans son *Courtisan*. À quelques lustres de là, en 1549, un littérateur florentin distingué, Benedetto Varchi, ayant publié une *Lezione* pour examiner *quale sia più nobile arte, la Scultura o la Pittura*, Michel-Ange lui écrivit pour se prononcer résolument en faveur de son art favori : « Je dis que la peinture me paraît d’autant meilleure qu’elle se rapproche davantage du relief et que le relief me paraît d’autant plus mauvais qu’il se rapproche davantage de la peinture ; la sculpture me semble la lanterne de la peinture ; entre l’une et l’autre, il y a la même différence qu’entre le soleil et la lune. »

Longtemps encore le débat passionna le monde des artistes et des critiques. Vasari, Bronzino, Pontormo, Tribolo et une foule d’autres, parmi lesquels l’Arétin prirent part à la joute. Lors des obsèques de Michel-Ange, qui avait d’ailleurs fini par condamner une discussion si stérile, la question de préséance fut tranchée en faveur des peintres ; ce qui fournit à Benvenuto Cellini l’occasion de rompre de nouveau une lance pour les sculpteurs. Au temps de Voltaire, la discussion fut reprise par un sculpteur célèbre, Falconet. Elle n’est pas épuisée encore : *Adhuc sub judice lis est*.

Léonard se méfiait de l'inspiration ; il croyait utile de la contrôler et de la corroborer par une critique incessante, une critique exercée tant par l'artiste lui-même que par les étrangers. Voici tout d'abord une série de préceptes propres à donner à l'artiste la plus grande indépendance possible et une sorte d'impartialité objective vis-à-vis de ses propres productions. « Nous savons pertinemment que l'on remarque mieux les fautes d'autrui que les siennes propres. Il arrive souvent que l'on reproche aux autres de petites erreurs et que l'on en commet soi-même de grosses. Pour échapper à cette ignorance, familiarise-toi d'abord avec la perspective ; apprends ensuite à connaître à fond les mesures de l'homme et des animaux ; sois également bon architecte, du moins, en ce qui concerne la forme des édifices et des autres choses qui sont sur terre : ces formes sont en effet infinies. Plus tes connaissances seront variées et plus ton ouvrage sera loué. Ne dédaigne pas, pour les parties dont tu n'as pas la pratique, de les copier d'après nature. » « Pour en revenir à notre point de départ, ajoute Léonard, je te dis que tu dois avoir toujours auprès de toi un miroir plat, et t'y regarder à tout instant, ton ouvrage à la main. L'image y étant renversée te paraîtra en quelque sorte de la main d'un autre maître. Par ce moyen tu découvriras bien mieux tes fautes. Il sera également utile de quitter souvent le travail et de t'aller divertir un peu. En te remettant à l'œuvre tu jugeras mieux ce qui a été fait, car une application trop grande t'expose à des erreurs. En outre, il est bon de se placer à distance, car l'ouvrage paraît alors plus petit ; l'on en embrasse l'ensemble d'un coup d'œil et l'on reconnaît mieux que de près les discordances et le manque de proportion des membres et des couleurs. » (Chap. CCCCVII.) Dans le chapitre où il examine le compte que l'on doit tenir des observations d'autrui, Léonard, je le croirai volontiers, fait quelque peu violence à ses convictions. Étant donnée sa manière de travailler, tout nous autorise à affirmer qu'il se montrait absolument indifférent aux conseils de ses confrères, les hommes du métier, ou à ceux des amateurs. N'en savait-il pas plus qu'eux tous réunis sur les secrets de l'art ! Tout au plus consentait-il parfois à demander un renseignement technique, par exemple à Giuliano da San Gallo, sur les procédés de la fonte.



Muscles du thorax et des épaules chez l’homme vivant, 1510. Plume, encre brune, craie noire passée au lavis. 29,8 x 19,8 cm. Windsor Castle, Royal Collection Trust, Londres.



L'Anatomie superficielle de l'épaule, vers 1510-1511.
Plume et encre avec lavis sur traces de fusain, 28,9 x 19,8 cm.
Windsor Castle, Royal Collection Trust, Londres.

Quoi qu'il en soit, voici la part qu'il fait à la critique : « Comme le peintre doit être désireux d'entendre pendant son travail le jugement d'un chacun. Il ne faut certes pas repousser le jugement d'un chacun pendant que l'on peint. Car nous voyons clairement qu'un homme, même s'il n'est pas peintre, connaît néanmoins la forme d'un autre homme et voit bien si celui-ci est bossu, s'il a une épaule haute ou basse, une bouche ou un nez trop grands ou n'importe quel défaut. Si nous admettons que les hommes sont à même de juger équitablement les œuvres de la nature, à plus forte raison devons-nous reconnaître qu'ils sont aussi en état de se prononcer sur nos

erreurs. Nous savons combien l'homme se trompe en ses propres ouvrages. Si tu ne le constates pas chez toi-même, examine-le chez les autres et tu feras ton profit de leurs erreurs... » (Chap. LXXV.) « Si tu veux éviter le blâme que les peintres infligent à tous ceux qui, dans l'une ou l'autre partie de l'art ne sont pas d'accord avec leur manière de voir, il est nécessaire que tu te familiarises avec les différentes parties de l'art, afin de te conformer en quelque partie à chacun des jugements que provoquent les ouvrages des peintres. On traitera ci-dessous de ces différentes parties. » (Chap. CXIV.) Plus loin, Léonard constate, tout en semblant le regretter, le rôle absolument subjectif de l'artiste ; deux siècles et demi avant Buffon, il établit l'assimilation entre le caractère de l'auteur et celui du style. « Du plus grand défaut des peintres. C'est un grand défaut chez les artistes que de répéter les mêmes mouvements, visages et draperies en une seule et unique composition et de donner à la plupart des visages les propres traits de l'auteur. J'en ai été souvent surpris, car j'ai connu plusieurs artistes qui semblaient dans toutes leurs figures s'être portraiturés d'après nature et l'on remarque dans ces figures les attitudes et les manières de celui qui les a créées. Si celui-ci est prompt et vif dans son langage et ses gestes, ses figures sont également vives. Est-il pieux, ses figures, aux cous penchés, semblent l'être aussi ; est-il indolent, ses figures semblent la paresse personnifiée ; est-il disproportionné, ses figures le sont également ; enfin, s'il est fou, l'état de son esprit se reflète dans ses compositions, qui manquent de cohésion et de réalité ; les personnages regardent de-ci de-là, comme en rêve. Et ainsi chaque trait du tableau se règle sur le caractère même du peintre... » (Chap. CVIII ; cf. chap. CLXXXVI.)

Ailleurs encore il condamne ou nie formellement le réalisme : « Parmi ceux qui font profession de peindre des portraits, celui, dont le portrait offre le plus de ressemblance, est le plus insuffisant lorsqu'il s'agit de composer un tableau d'histoire... » (Chap. LVIII.) Les tendances spiritualistes du peintre de *La Cène* éclatent dans ce chapitre d'une conclusion si originale : « Un bon peintre doit peindre deux choses essentielles, à savoir l'homme et les pensées de son âme. La première tâche est facile, la seconde difficile, parce qu'il faut représenter les mouvements de l'âme, avec les gestes et les mouvements des membres. Il faut pour cela étudier les sourds-muets (!), car ils l'emportent dans ces gestes sur toute autre sorte d'hommes. » (Chap. CLXXX.)

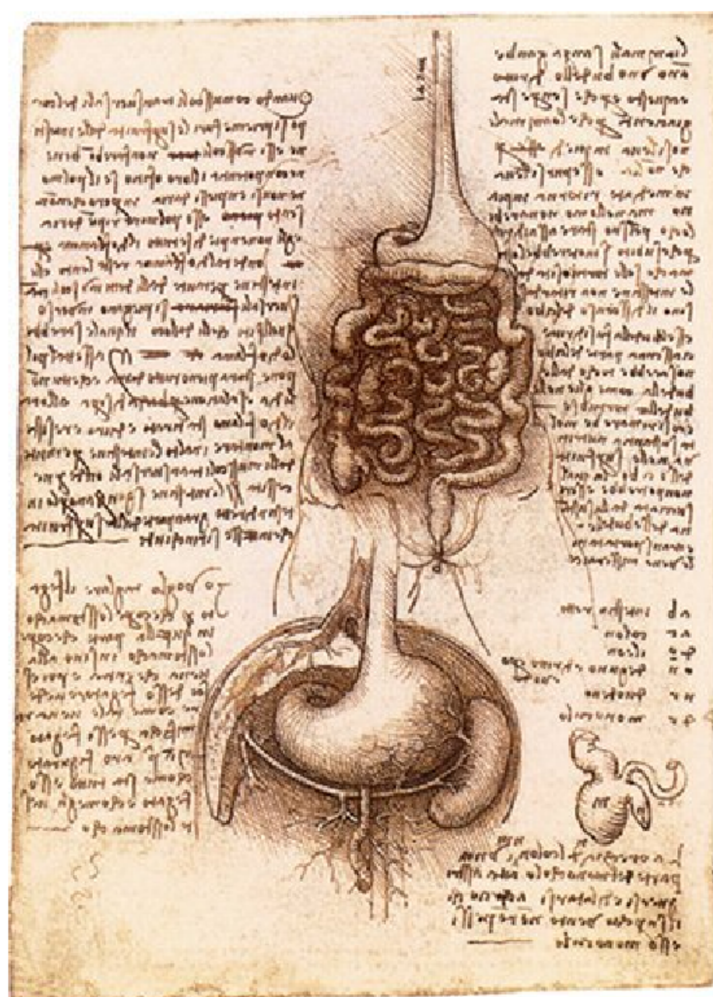
Le principe de l'éclectisme est nettement formulé dans les préceptes suivants : « Du choix de beaux visages. Le peintre qui donne une belle tournure à ses figures me paraît faire preuve d'une grâce peu commune. Cette grâce, qui ne la tient pas de la nature, la peut acquérir par des études accidentelles, voici de quelle manière : veille à choisir ce qu'il y a de bon dans une foule de beaux visages, je veux dire ce qu'il y a de bon, plutôt au jugement du public qu'à ton propre avis, car tu pourras te tromper en choisissant des visages qui offrent des analogies avec le tien. Il arrive souvent, en effet, que des analogies de ce genre nous séduisent, et si tu étais laid tu choisirais des visages qui ne sont pas beaux et tu les représenterais laids, ainsi que font beaucoup de peintres ; les figures ressemblent en effet souvent au maître. Choisis donc les beautés, comme je te dis, et grave-les dans ton esprit. » (Chap. CXXXVII.)

Une réminiscence des préceptes de la vieille École florentine (j'allais dire de l'École de Salerne) et entre autres du *Traité de Peinture* de Cennino Cennini, perce dans les conseils de morale et d'hygiène. Autant le maître recommande de dessiner en société (chap. LXXI), autant il prêche la solitude, lorsqu'il s'agit de composer et de réfléchir (chap. LVIII). Le mépris de l'argent est un autre de ses axiomes (chap. LXIV).

Rien de surprenant : jamais artiste n'a conçu une plus haute idée de la dignité de l'art. La loi des contrastes le préoccupe à maintes reprises. Il constate que la juxtaposition de la beauté et de la laideur ajoute à l'effet de chacune des deux (chap. CXXXIX, CLXXXVII). Cependant, ailleurs, il déconseille de mêler les hommes mélancoliques aux hommes joyeux ; car, dit-il, la nature fait qu'on pleure avec ceux qui pleurent et qu'on rit avec ceux qui rient ; il faut donc séparer les pleurs des ris (chap. CLXXXV). Il lui paraît également de mauvais goût de mêler les enfants aux vieillards (chap. CCCLXXVIII, CCCLXXIX).



Mésentère de l’intestin et son système vasculaire, avec notes, vers 1508-1509.
Plume et encre, traces de craie noire, 19,3 x 14,3 cm.
Windsor Castle, Royal Collection Trust, Londres.



Dessin anatomique de l’estomac et des intestins, vers 1506.
Plume et lavis brun, traces de pierre noire, 19,2 x 13,8 cm.
Windsor Castle, Royal Collection Trust, Londres.

Longtemps avant Charles Le Brun, Léonard s’est occupé de l’expression des passions. Plusieurs chapitres du *Traité de Peinture* sont consacrés à ces intéressants problèmes. L’un (chap. CCLV) nous apprend comment il faut représenter une personne qui est en colère ; un autre (chap. CCLVII) traite des mouvements qu’on fait en riant ou pleurant, et de leur différence. Ailleurs (chap. CCLVI), l’artiste se demande comment on peut peindre un désespéré et il arrive aux conclusions suivantes : « Un désespéré peut être représenté tenant à la main un couteau dont il se perce, après avoir déchiré ses habits, et s’être arraché les cheveux. Que d’une main il ouvre et

augmente sa plaie ; il sera debout, ayant les pieds écartés, et les jambes un peu pliées, le corps penché et comme tombant à terre. »

Le peintre théoricien insiste également sur la nécessité d'étudier la mimique sur le vif, et non sur des modèles plus ou moins dressés et entraînés. « Les mouvements de l'homme demandent à être étudiés, après que l'on s'est rendu maître de la connaissance des membres (pris isolément) et du corps entier dans tous les mouvements des membres et jointures. Ensuite, à l'aide de notes sommaires, consistant en un petit nombre de signes, observez (et marquez) les attitudes des hommes dans leurs transports, sans qu'ils s'aperçoivent qu'on les observe, parce que s'ils s'aperçoivent qu'ils sont l'objet d'un examen, leur esprit en sera occupé et abandonnera cette violence d'attitude, qui l'absorbait primitivement tout entier. Exemples : deux hommes en colère se disputent, persuadés chacun qu'ils ont raison ; ils remuent avec une grande violence les sourcils, les bras et les autres membres, dans des attitudes appropriées à leurs intentions et à leurs paroles. Tu ne pourrais pas les y pousser, si tu voulais, ni leur faire simuler cette colère ou tout autre transport tel que le rire, les pleurs, la douleur, l'admiration, la peur et autres sentiments semblables. Pour cela, aie l'habitude de porter sur toi un petit cahier de papier avec des feuillets enduits de poudre d'os, et, à l'aide de mine d'argent, notes-y sommairement ces mouvements, de même que les attitudes et le groupement des spectateurs. Tu apprendras ainsi à composer les scènes. Et quand ton cahier sera plein, mets-le de côté et garde-le pour t'en servir à l'occasion. Puis prends-en un autre et emploie-le de même... » (Chap. CLXXIX.)

Ennemi, s'il en fut, des formules, l'auteur du *Traité* n'a pas échappé à la tentation d'imposer parfois à ses disciples des règles trop étroites. On en jugera par les recommandations qu'il donne au sujet de la représentation des différents âges. « Les enfants en bas âge doivent être représentés avec des mouvements brusques et gauches quand ils sont assis, et avec des mouvements timides et anxieux quand ils sont debout. » (Chap. CXLII.) « Les vieillards doivent être représentés avec des mouvements paresseux et lents ; s'ils sont debout, que leurs jambes fléchissent sur leurs genoux, que leurs pieds, placés sur la même ligne, soient quelque peu séparés l'un de l'autre : qu'ils soient inclinés, la tête baissée, les bras pas trop écartés du corps. » (Chap. CXLIII.) « Les femmes doivent être représentées dans des attitudes pudiques, les jambes serrées, les bras croisés, la tête basse et inclinée. Les vieilles femmes doivent être représentées hardies et vives,

avec des mouvements véhéments, comme des furies infernales. Ces mouvements doivent paraître plus vifs dans les bras et la tête que dans les jambes. » (Chap. CXLIV, CXLV.) Il étudie en même temps les changements qui s'opèrent avec l'âge dans les proportions des différents membres. (Chap. CCLXIV et suiv.)

On est surpris de l'absence, de l'absence complète, dans le *Traité de Peinture*, de ces formules iconographiques qui tiennent une si large place dans le *Traité de Peinture du mont Athos* ou dans le *Rationale* de Guillaume Durand. C'est que, considéré comme interprète du christianisme, Léonard s'est laissé entraîner par sa fantaisie plutôt qu'il n'a élaboré un programme à la Michel-Ange ou à la Raphaël.

Il n'a ni la gravité, ni la conviction, ni la puissance dramatique de ses deux émules. On ne se figure pas un tel maître peignant une *Crucifixion* ou un *Jugement dernier*. L'histoire de Marie et de Jésus n'est à ses yeux que prétexte à idylles exquises, où il célèbre les joies de la maternité et l'innocence du jeune âge. Quant à l'Ancien Testament, il est demeuré lettre close pour lui, à l'exception du *Déluge*, dans la représentation duquel le naturaliste est venu seconder et inspirer l'artiste. Une fois, une seule fois, il s'est attaqué à un des événements fondamentaux de l'histoire du christianisme, l'*Institution de La Cène.* Est-il nécessaire de rappeler qu'il l'a représentée avec un sérieux, une éloquence, une ampleur, qui ont fait du chef-d'œuvre de Sainte-Marie-des-Grâces la formule la plus haute de ce repas épique.



Le Crâne sectionné, 1489.
Plume et encre, 19 x 13,3 cm. Windsor Castle,
Royal Collection Trust, Londres.



Étude anatomique des couches
du cerveau et du cuir chevelu, vers 1490-1493.
Plume, lavis brun et craie rouge, 20,3 x 15,2 cm.
Windsor Castle, Royal Collection Trust, Londres.

Et cependant, quoique l'iconographie et, d'une manière plus générale, les éléments littéraires tiennent si peu de place dans le *Traité de Peinture,* son auteur avait la prétention de renouveler du moins l'allégorie. Tout en admettant certains attributs traditionnels, il s'efforçait de créer un symbolisme nouveau ; mais un symbolisme d'une subtilité excessive, tel qu'il ne pouvait être que difficilement compris des contemporains. Une fois, il donna la recette pour composer des monstres (*un animal finto*). « Il n'existe pas, dit-il, d'animal dont l'un des membres, pris isolément, n'offre

pas de ressemblance avec les membres d’un autre animal. Si tu veux donner de la vraisemblance à un animal imaginaire (mettons que ce soit un serpent), donne-lui la tête d’un mâtin ou d’un braque, les yeux d’un chat, les oreilles d’un porc-épic, le nez d’un lévrier, les sourcils d’un lion, les tempes d’un vieux coq et le cou d’une tortue. » (Chap. CCCCXXI.)

À la suite de ce que l’on peut appeler l’esthétique de la peinture, viennent les conseils pratiques et les recettes techniques, ces secrets qui se découvrent au prix de tant d’efforts et qui se perdent si facilement. Léonard y fait preuve d’une expérience et d’une fécondité de ressources admirables. Qu’il s’agisse de la perspective, du coloris, du clair-obscur, il sème à pleines mains les trésors réunis au cours de ses ardentes investigations. Étant donnée l’impossibilité matérielle de résumer ici ces centaines de chapitres aussi riches en idées qu’en faits, il suffira de relever, de-ci, de-là. quelque trait propre à mettre en lumière l’ingéniosité de l’auteur et l’extrême intérêt de son travail.

Dans une étude des plus curieuses, publiée à l’occasion d’un de mes travaux, M. Félix Ravaisson a exposé les méthodes d’enseignement recommandées par Léonard. Il conseille de s’exercer d’abord la main, en copiant les dessins des bons maîtres ; ensuite, après avoir reçu les conseils du professeur, c’est Léonard qui parle, (c’est-à-dire, évidemment, alors seulement que le professeur juge qu’on en est capable), de dessiner les bons ouvrages en relief. (Chap. LXIII, LXXXII.) Dans le premier des deux passages, fait observer M. Ravaisson, Léonard se borne à dire qu’il faut dessiner d’abord, non d’après la nature, mais d’après de bonnes œuvres d’art, qui enseignent à observer et à comprendre ce que la nature nous offre. Dans le second, décomposant ce premier moment en deux, il ajoute que, parmi ces œuvres, ce ne sont pas des objets en relief, des sculptures, qu’il faut prendre d’abord pour modèles, mais bien des dessins, où les objets sont réduits à un plan... De même, il recommande de dessiner les parties avant de dessiner l’ensemble : « Si tu veux arriver en haut d’un édifice, il te faudra monter degré à degré. Et, de même, je te dis à toi que la nature tourne vers cet art du dessin : si tu veux avoir la vraie connaissance des formes des choses, tu commenceras par leurs parties, et tu n’iras pas à la seconde que tu n’aies bien dans la pratique et dans la mémoire la première. Et si tu fais autrement, tu perdras le temps, ou du moins tu allongeras l’étude. Apprends l’exactitude avant la prestesse. » Comme le *Traité de Peinture* proclame sans cesse la nécessité, pour le peintre, d’être universel

(chap. LII, LX, LXI, LXXIII, LXXVIII, LXXIX), tout nous autorise à croire que son auteur donnait un enseignement véritablement encyclopédique.

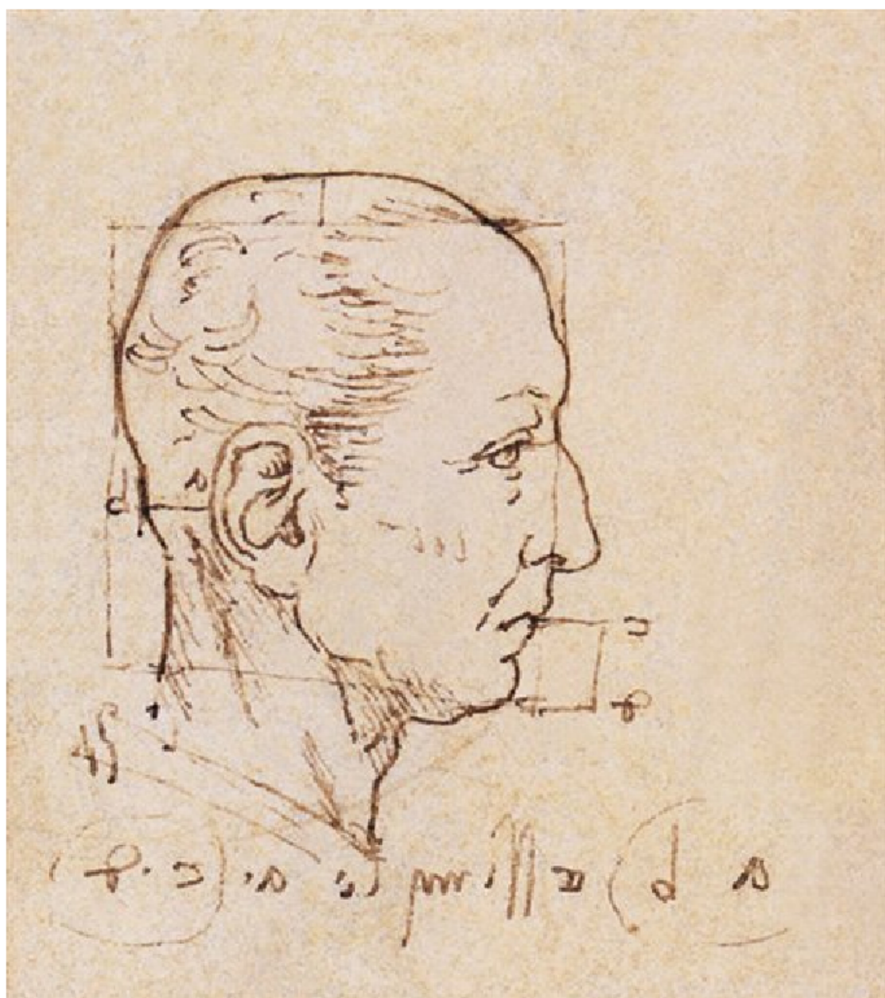
Aucun œil d'artiste n'a jamais scruté avec tant de pénétration les mystères de la lumière ; aucun cerveau d'artiste n'en a jamais formulé les règles avec tant de netteté. Le peintre ici se doublait d'un opticien ayant institué des expériences sans nombre. Effets de soleil, effets de pluie, de brouillard, de poussière, variations de l'atmosphère, rien ne lui échappait (liv. III). Pour se rendre compte de l'altération éprouvée par les tons naturels, il les regardait à travers des verres de couleur (chap. CCLIV).

D'une subtilité particulière est le livre consacré à l'ombre et à la lumière. Seul l'œil d'un Vinci pouvait distinguer tant de nuances infinies. On en jugera par ce simple paragraphe : « Il y a trois sortes d'ombres. L'une provient d'une lumière particulière, telle que celle du soleil, de la lune ou d'une flamme. La seconde est produite par une porte, une fenêtre ou une autre ouverture à travers laquelle on voit une grande partie du ciel. La troisième est formée par la lumière universelle, telle que la lumière de notre hémisphère, lorsque le soleil ne luit pas. » (Chap. DLXIX.)

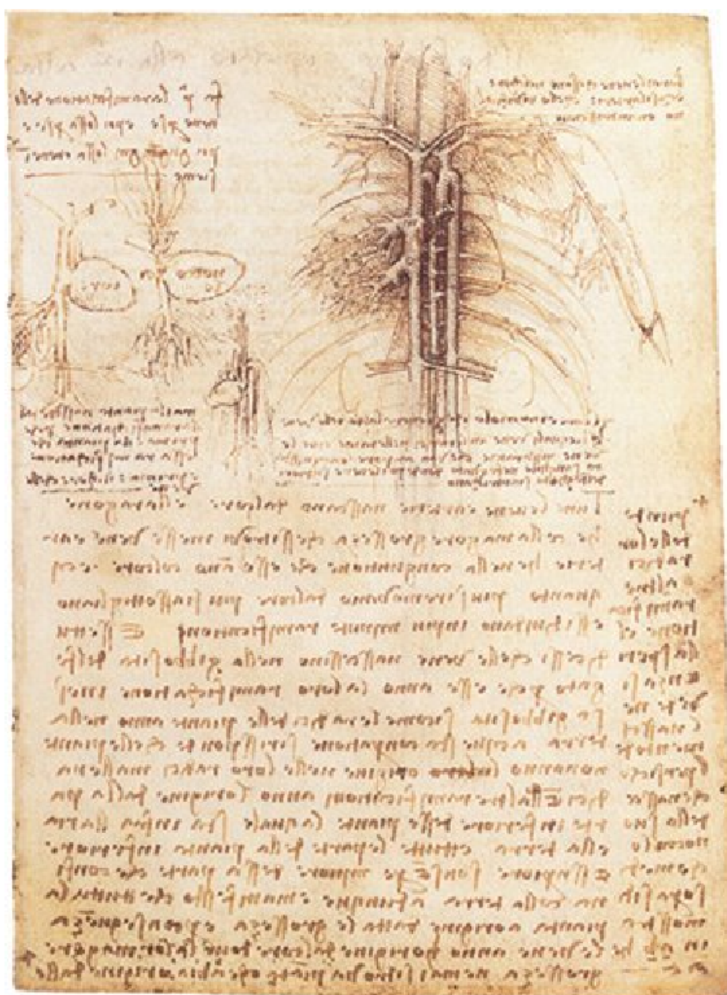
L'enseignement de la perspective tient une large place dans le *Traité*. Léonard en distingue trois espèces : « la perspective linéaire (*prospettiva liniale*), la perspective des couleurs, la perspective aérienne ; autrement dit la diminution dans le degré de netteté des corps, la diminution dans leur dimension et la diminution dans leur couleur. » La première a son origine dans l'œil, les deux autres dans la couche d'air interposée entre l'œil et l'objet. Longtemps avant Albert Dürer, à qui l'on en fait d'ordinaire honneur, le maître milanais imagina un moyen facile de représenter les corps en perspective sur une lame de verre. Il décrit ce procédé dans le *Codex atlanticus* et dans le *Traité de Peinture*. La préparation des couleurs fut, de la part de l'auteur du *Traité*, l'objet d'études assidues. Malheureusement, cette partie de ses recherches ne nous est parvenue que sous forme de fragments. La fresque, on l'a vu, offrait peu d'attraits pour lui. En revanche, bien différent de Michel-Ange, il avait la passion de la peinture à l'huile. Le premier, il y obtint une harmonie et une transparence de ton, des effets de clair-obscur, qui, à quatre siècles de distance, nous transportent encore d'admiration. Mais ces tours de force furent chèrement achetés. Le maître exigea de la peinture à l'huile plus qu'elle ne pouvait donner ; il l'appliqua en outre indifféremment à la peinture murale et aux

tableaux de chevalet. On sait dans quel triste état se trouvent aujourd'hui et *La Cène* et la *Vierge aux rochers*, et *La Belle Ferronnière* et *La Joconde :* ceux d'entre elles qui n'ont pas rembruni se sont crevassées. À cet égard, l'influence du Vinci n'a été rien moins que bienfaisante. Son imitateur Raphaël, qui, dans les productions de sa première manière, s'était inspiré des excellentes habitudes de prévoyance des Ombriens, se relâcha de plus en plus, vers la fin de sa vie, de ces sages précautions. Le noir d'imprimerie, dont il abusa, en particulier dans le *Saint Michel* du Louvre, a causé autant de ravages que de nos jours le bitume. Chez les Vénitiens, qui, d'ailleurs, contrairement à l'opinion commune, cultivèrent la peinture à la détrempe concurremment avec la peinture à l'huile, beaucoup de toiles, entre autres celles du Tintoret, ressemblent à de vastes pâtés d'encre. Et que de victimes depuis, rien que parmi les peintres de notre siècle ! Dans ces recherches, où Léonard artiste se doublait de Léonard chimiste, l'archéologue joua une fois aussi un rôle. On verra, dans le chapitre consacré à *La Bataille d'Anghiari*, que le maître, en se servant d'un passage de Pline, essaya de retrouver le secret de la peinture à l'encaustique. Mal lui en prit : ses essais échouèrent et, dépité, découragé, il laissa là l'œuvre ébauchée. Précurseur du Corrège et des Hollandais, Léonard indique comment il faut figurer les effets de nuit : « Veux-tu peindre une scène qui se passe la nuit, représente un grand feu, et donne la couleur de ce feu aux objets qui en sont le plus rapprochés ; plus un objet est voisin d'un autre et plus il participe de sa couleur... » (Chap. CXLVI.) Le paysage avait une large place dans les préoccupations de Vinci : son plus ancien dessin daté, la vue d'un site alpestre, ne rend-il pas témoignage des efforts qu'il tenta dans cette direction dès sa jeunesse ! Dans le *Traité de Peinture*, il y revient à tout instant. D'après lui, les paysages se doivent représenter de manière que les arbres soient demi-éclairés ou demi-ombragés ; mais il vaut mieux les faire quand le soleil est occupé par des nuages, car alors les arbres s'éclairent par la lumière universelle du ciel et par l'ombre universelle de la terre. « Et ceux-ci, ajoute-t-il, sont d'autant plus obscurs dans leurs parties que ces parties sont plus près du milieu de l'arbre et de la terre. » Les recherches sur les proportions et les mouvements de la figure humaine ont pour but de compléter le *Traité de Peinture*. Ce travail est compris, pour la majeure partie, entre les années 1489 et 1498. À cette dernière date, Pacioli en constate l'achèvement dans la dédicace de la *Divina Proportione.* Comme de raison, Léonard recourut aux travaux de ses prédécesseurs grecs

ou romains. Mais, pour une fois qu'il a tenu compte de l'opinion des anciens, il a été mal inspiré. Se fondant sur l'autorité de Vitruve, il adopta, pour la hauteur normale du corps humain huit fois la hauteur de la tête et dix fois la hauteur du visage. (Chap. CCLLXIV, etc.) Or cette relation est fausse : la science moderne a démontré que la hauteur normale égale sept fois et demie, au maximum sept fois trois quarts, la hauteur de la tête. Quant à la tête, il la divisa en douze grades, subdivisés en douze *punti*, douze *aminuti*, douze *minimi* et douze *semininimi*. Ces recherches sur les proportions nous sont connues en partie par les manuscrits autographes du maître, en partie par le reflet qui s'en trouve dans le Traité de Pacioli, *De Divina Proportione*.



Étude de proportions de la tête, vers 1490.
Plume et lavis brun. Windsor Castle,
Royal Collection Trust, Londres.

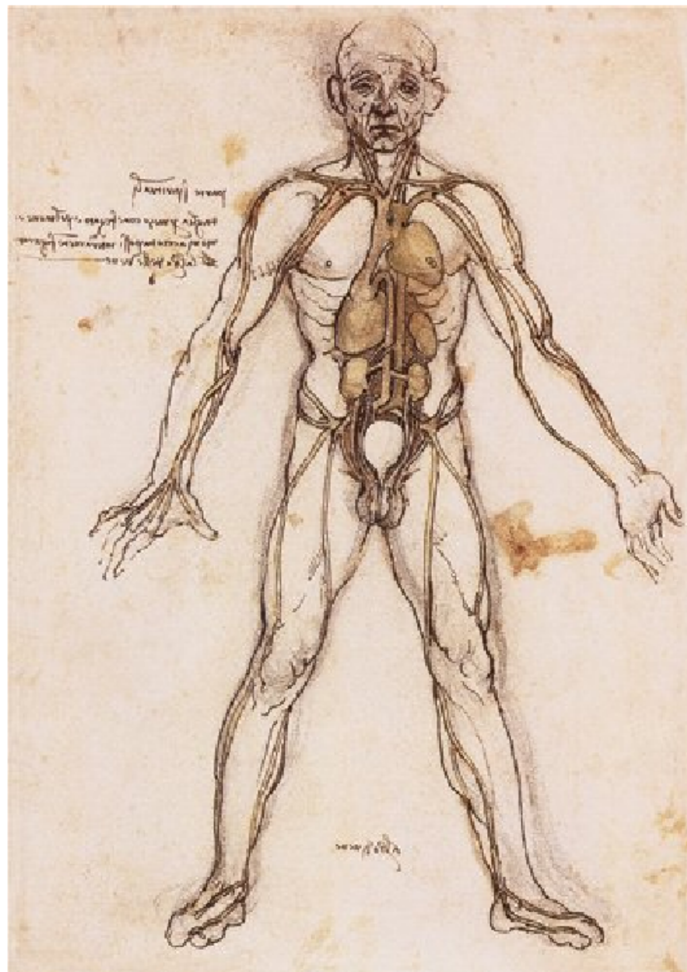


L'Appareil cardio-vasculaire, vers 1508.
Plume et encre, 19 x 13,3 cm.
Windsor Castle, Royal Collection Trust, Londres.

Quelques mots, avant d'aborder ce domaine, sur le collaborateur, très médiocre, du grand Léonard. Luca Pacioli naquit en 1450 à Borgo San Sepolcro (il comptait donc deux ans de plus que Léonard). Compatriote de Piero della Francesca, il étudia de bonne heure, comme lui, les mathématiques et poussa même le culte pour son initiateur jusqu'à s'approprier son *Tractatus de quinque Corporibus*. Entré dans l'ordre de saint François, il résida tantôt à Rome, où il reçut l'hospitalité chez L.-B. Alberti, tantôt à Pérouse, où il occupa, de 1477 à 1480, puis de nouveau de 1487 à 1488, la chaire de mathématiques de l'Université. Il fit également

des apparitions à Naples, à Florence, à Padoue, à Assise, à Urbin. En 1494, parut à Venise sa *Summa de Arithmetica*, dédiée au duc Guidobaldo d'Urbin. Pacioli s'y révèle comme un insipide compilateur, bavard, gâcheur (son dernier historien, M. Uzielli, n'a-t-il pas exagéré en le qualifiant de vulgarisateur des parties les plus hautes des mathématiques), écrivant un latin et un italien également barbares, indignes d'un Milanais, à plus forte raison d'un Toscan. Et cependant, malgré sa médiocrité, le Frate l'a emporté en un point sur Léonard : il a publié les résultats de ses travaux, tandis que Léonard les dérobait jalousement à ses contemporains. Le fait que Pacioli ne cite pas le Vinci dans la préface de la *Summa de Arithmetica*, où il accorde une mention à une foule d'autres artistes contemporains, nous autorise à croire que ses relations avec lui datent d'une époque postérieure. Ce fut en effet en 1496 seulement qu'il entra au service des Sforza, qui le nommèrent professeur d'arithmétique et de géométrie à l'Université de Pavie, aux modiques appointements de trois cent dix livres par an, tandis qu'ils accordaient jusqu'à trois mille six cents livres à un professeur de droit civil. De 1496 à 1499, Pacioli travailla aux côtés de Léonard, à qui, dans la préface de sa seconde publication, *De Divina Proportione*, il accorde un large tribut d'éloges. Après la chute du More, il quitta Milan, en même temps que le Vinci. En 1500, on le trouve de nouveau à Pérouse, puis à Florence où il demeura chez Léonard. Ce fut dans cette ville qu'il dédia, en 1509. au gonfalonier perpétuel Soderini, son ouvrage *De Divina Proportione* précédemment dédié à Ludovic le More. Dans l'intervalle, il avait enseigné à Pise, de 1500 à 1505, et fait une apparition à Venise, en 1508. En 1510, enfin, il tenta pour la dernière fois la fortune à Pérouse, après quoi on perd ses traces. Les rubriques suivantes donneront une idée du contenu de cette étrange compilation et élucubration. La perspective forme, comme la musique, et au même titre, une des branches des mathématiques (liv. I chap. III). Comment on divise une dimension, d'après les règles de la proportion, en une partie moyenne et deux parties extrêmes (chap. VIII.) Comment l'hexagone et le décagone forment entre eux une dimension susceptible d'être divisée conformément aux règles de la proportion (chap. XVI). Il me reste à parler des figures insérées dans le texte de la *Divina Proportione*. Elles sont toutes (abstraction faite de celles tirées à part !) empruntées à la géométrie, sauf celles du fol. 25 v° (tête d'homme de profil, tournée à gauche, et portant l'indication de divisions géométriques). Il a été question ci-dessus de la part que Léonard a eue à ces

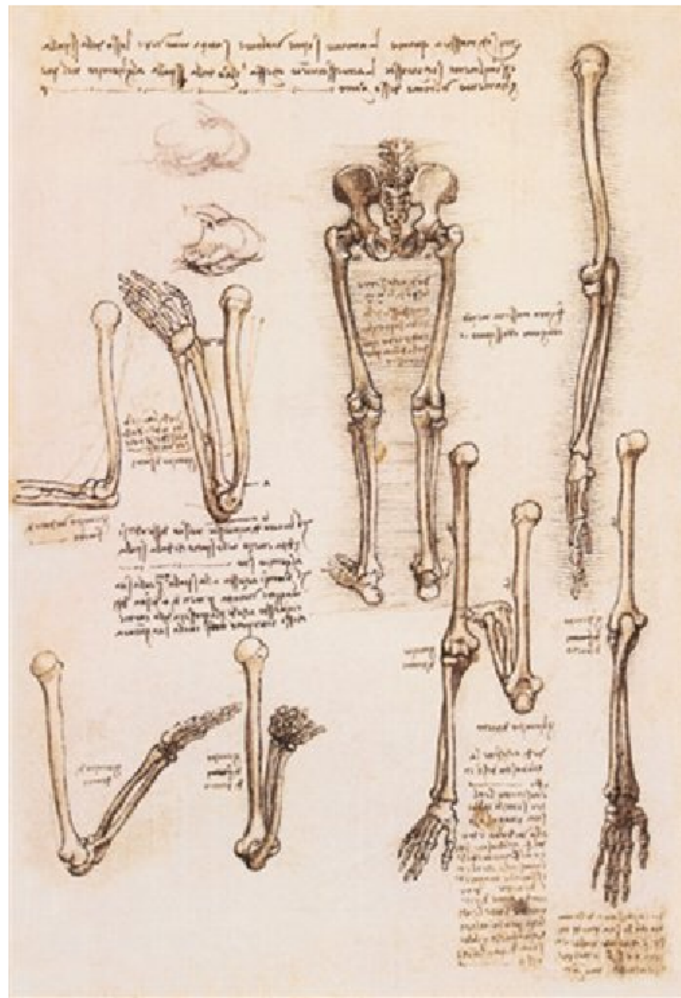
gravures. Il résulte du témoignage de Geoffroy Tory, mis en lumière par le marquis d'Adda et par M. Dehio, que le dessinateur des initiales de la *Divina Proportione*, bien plus, le créateur de ce type de caractères d'imprimerie, ne fut autre que Léonard. S'inspirant d'un passage de Vitruve, qui recommande de donner aux édifices des proportions analogues à celles du corps humain, il eut l'idée de diviser chacune de ses lettres en dix parties, comme il l'avait fait pour le corps humain. Dès 1514, Sigismond Fanti de Ferrare s'appropria sans scrupules le nouveau système de proportions des lettres antiques dans sa *Theorica et Pratica perspicassimi Sigismundi de Fantis Ferrariensis in artem mathematice professoris de modo scribendi fabricandique omnes litterarum species* (Venise, 1514, livre IV). Si l'alphabet antique qu'il publie offre quelques variantes dans la lettre E, par exemple, on ne trouve pas le cercle tracé dans l'angle intérieur du bas ; les proportions des autres cercles diffèrent en outre sensiblement), il n'en procède pas moins du système créé par Léonard.



L’Arborescence des vaisseaux sanguins. Figure anatomique avec le cœur, les reins et les vaisseaux sanguins, vers 1490.

Plume et lavis brun sur pierre noire, 28 x 20 cm.

Windsor Castle, Royal Collection Trust, Londres.



Études anatomiques du bassin, du coccyx et des membres inférieurs de la femme, et de la rotation du bras, vers 1509-1510.

Plume, lavis brun et pierre noire, 28,6 x 19,3 cm.

Windsor Castle, Royal Collection Trust, Londres.

Les études sur la Physiognomonie font suite à celles sur les Proportions et sur l'Anatomie. Ici encore Léonard s'est livré à des recherches multiples. Ses nombreuses caricatures ne sont autre chose que l'illustration d'une théorie, malheureusement restée à l'état latent. La même méthode qui avait présidé à la composition de *La Cène* inspira ces recherches d'un ordre si différent. Écoutons Lomazzo, qui avait recueilli l'anecdote de la bouche des familiers *domestici* de Léonard : « Un jour, l'artiste, voulant représenter

dans un tableau des paysans qui rient, fit choix de certains individus dont la physionomie lui paraissait propre à son dessein ; ensuite, s'étant lié avec eux, il leur offrit un banquet avec le concours de ses amis, et là, s'asseyant près d'eux, il leur raconta les histoires les plus folles, les plus risibles, de manière à les faire rire aux éclats, quoiqu'ils ne sussent pas de quoi. Lui, ne perdait pas un des gestes, pas une des impressions, provoqués par ses récits ; puis, après leur départ, il se retira chez lui et les dessina de telle manière que son dessin ne faisait pas moins rire les spectateurs, que ces récits avaient fait rire les auditeurs pendant le banquet. La composition resta malheureusement à l'état d'ébauche. » Cette idée bizarre rappelle celle d'un peintre de la primitive École milanaise, Michelino da Besozzo, qui en avait fait le sujet d'un tableau, où l'on voyait deux paysans et deux paysannes se tordant de rire. Vers la même époque, Bramante, qui cultivait à ses heures de loisir la peinture, s'essayait dans un thème analogue : il représenta Démocrite riant, et Héraclite pleurant. Le même Lomazzo raconte que Léonard prenait en outre grand plaisir à aller voir les gestes des condamnés que l'on conduisait au supplice ; il notait avec un soin extrême les mouvements de leurs yeux, les froncements de leurs cils, les tressaillements de la vie. On a prononcé, bien à tort, devant ces études, le mot de Caricatures : ce sont les fragments, des fragments gigantesques, d'un traité de physiognomonie. Léonard avait l'intelligence trop haute pour s'arrêter à des rapprochements frivoles, uniquement destinés à provoquer le rire, en général ce genre d'esprit est inconnu aux Italiens de la Renaissance ; mais il s'intéressait passionnément aux lois qui président aux déformations de l'espèce humaine, aussi bien qu'à celles qui en régissent le perfectionnement. Ainsi, longtemps avant Grandville, il a entrevu le lien qui rattache certaines de ces déformations aux types des animaux ; le vieillard à figure de bouledogue, la vieille femme à tête de linotte, ne sont pour lui que des reflets d'espèces plus ou moins inférieures ; il va jusqu'à chercher dans la physionomie humaine les analogies avec les palmipèdes et les crustacés. Un peu plus, et l'on serait tenté de prononcer le nom d'évolution et d'évoquer le souvenir de Darwin. Les auteurs modernes ont jugé sévèrement cette partie de l'œuvre de Léonard : « À peine peut-on dire qu'il ait effleuré le sujet », dit l'un d'eux. Un autre condamne formellement une des lois posées par l'auteur du *Traité de la Peinture*. « Le passage suivant, déclare-t-il, prouve combien les idées de cet artiste sur la différence qui existe entre les visages rieurs et les pleurs étaient vagues et fausses : celui

qui verse des larmes relie les sourcils à leur jonction, les fronce étroitement et au-dessus d'elles forme des rides, tourne aussi le coin de la bouche vers le bas ; au contraire celui qui rit les relève et l'élargit, relève aussi les sourcils et les éloigne l'un de l'autre. » Le *Traité de Peinture* forme, on le voit, le commentaire perpétuel de l'œuvre peint et dessiné du Vinci, un mélange de vues subtiles et de conseils pratiques, d'observations scientifiques, où l'esprit d'analyse est poussé à ses dernières limites, et d'intuitions concrètes révélant l'artiste de génie. Malgré la minutie de certains renseignements, il est encore plus propre à provoquer les méditations qu'à servir de guide et de formulaire : suggestif avant tout, il s'adresse aux artistes qui aiment à chercher par eux-mêmes, non à ceux qui se contentent de formules toutes faites. Aucune École, à cet égard, ne s'en est moins inspirée que les élèves directs du Vinci, les Boltraffio, les Marco d'Oggiono, les Salai, les Melzi, peintres laborieux et faciles, dont jamais pensée austère ne semble avoir hanté le cerveau. Rappelons d'ailleurs que, dans l'atelier de Léonard, l'enseignement oral et pratique complétait sans cesse l'enseignement théorique. Le maître ne cessa de prendre en pension des élèves, c'est-à-dire des apprentis. Il avait fixé la rétribution à cinq livres par mois, compensation bien faible en regard de tous les ennuis que lui suscitaient l'apprentissage, avec le cortège de corvées qu'il comportait alors. Écoutons ses doléances : elles ajoutent un nouveau témoignage à ce que nous savons de sa mansuétude. « Jacques vint demeurer avec moi le jour de la fête de sainte Marie-Madeleine 1490. Il avait dix ans. Le second jour, je lui fis tailler deux chemises, une paire de chausses et un pourpoint ; quand je mis de côté l'argent pour payer ces objets, il me prit l'argent dans la bourse, et jamais je ne pus le lui faire avouer, quoique j'eusse la certitude du vol. Voleur, menteur, entêté, gourmand. Le lendemain, j'allai souper avec Jacques André et le susdit Jacques ; celui-ci mangea pour deux et fit des dégâts pour quatre, car il brisa trois fioles, renversa le vin et, après cela, vint souper où j'étais. *Item* au jour 7 de septembre, il vola un style de la valeur de vingt-deux sous à Marc, qui était avec moi, et le lui prit dans son atelier ; puis, lorsque ledit Marc s'en fut longuement enquis, il le trouva caché dans la caisse dudit Jacques. *Item*, au jour 26 de janvier suivant, tandis que j'étais chez messire Galéaz de Sanseverino à ordonner la fête de sa joute, et que quelques estaffiers se déshabillaient pour essayer des vêtements d'hommes sauvages devant figurer dans cette fête, Jacques s'approcha de l'escarcelle de l'un d'eux, qui était sur le lit avec d'autres

effets, et prit quelques deniers qu'il y trouva. *Item*, une peau turque m'ayant été donnée en ladite maison par maître Augustin de Pavie, pour faire une paire de bottines, ce Jacques me la vola dans le mois et la vendit à un savetier pour vingt sous ; et de ces deniers, selon ce que lui-même me confessa, il acheta des sucreries d'anis. *Item*, encore au jour 2 d'avril, Jean-Antoine laissant un style d'argent sur un de ses dessins, ce Jacques le lui vola, et il était de la valeur de vingt-quatre sous. » Quelle éloquence dans ces chiffres !



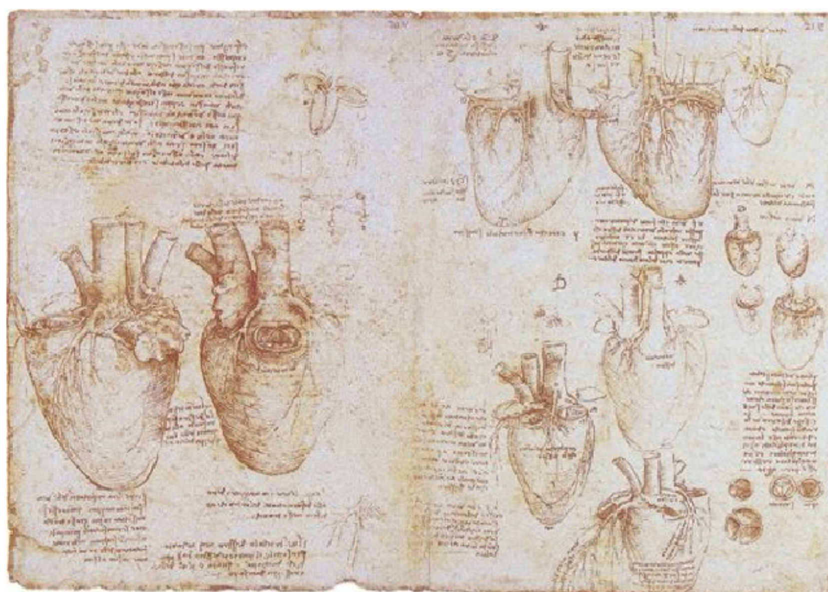
Études d’anatomie, non daté.
Biblioteca Ambrosiana, Milan.



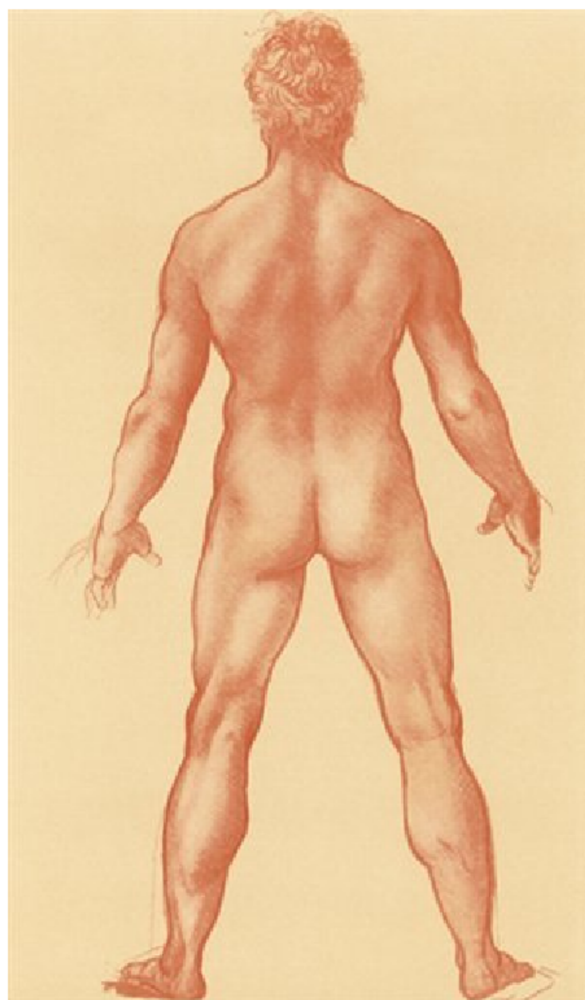
Le Fœtus et la paroi interne de l'utérus, vers 1510-1512.
Plume et encre avec lavis sur sanguine, 30 x 21,5 cm.
Windsor Castle, Royal Collection Trust, Londres.

D'autres élèves directs de Léonard (en dehors de Salai, de Melzi, de Marco d'Oggiono et de Boltraffio, sur lesquels je reviendrai plus loin) nous sont connus par les notes autographes du maître ou par les pièces comptables. Tels sont : un certain Galeazzo (1494), sur lequel on manque de détails ; puis deux Allemands : « Julio Tedesco », entré dans son atelier le 16 mars 1493 et « Giorgio Tedesco » (1504-1515) : enfin Lorenzo (1505), âgé de dix-sept ans. Le Florentin Riccio della Porta della Croce et l'Espagnol Ferrando assistèrent le maître pendant la préparation de *La Bataille d'Anghiari*. Léonard n'a pas eu la bonne fortune d'avoir à ses côtés

une pléiade de graveurs telle que celle que Raphaël avait groupée autour de lui et que dirigeait Marc Antoine. Aussi bien ses compositions, infiniment moins littéraires que celles de Raphaël, ne pouvaient-elles que perdre énormément à la reproduction en gravure ; leur valeur consistait avant tout dans la suavité des expressions, la délicatesse du modelé et le charme du coloris. Si le travail rude et monotone des premières estampes italiennes suffisait, d'après l'heureuse définition d'Émile Galichon, pour rendre l'austérité d'un Mantegna ou la beauté un peu âpre d'un Botticelli, « il était impuissant encore à traduire la grâce inexprimable des femmes du Vinci. Aussi n'est-ce guère qu'à titre d'essai que Léonard et ses élèves paraissent avoir manié le burin. » On ne connaît que cinq ou six estampes anciennes de *La Cène*, et toutes sont anonymes. Quant aux *Madones*, au *Saint Jean*, à *La Bataille d'Anghiari*, aux portraits, ils n'ont que relativement tard sollicité l'attention des graveurs. Ce qu'était l'atelier de Léonard, un passage du *Traité de Peinture* (chap. XXXVI) nous permet de l'entrevoir. Le peintre, y est-il dit, « s'assied commodément devant son ouvrage et dirige à son gré son pinceau léger, chargé de belles couleurs. Il s'habille comme bon lui semble. Sa demeure est propre et pleine de belles peintures. Souvent il a pour société des musiciens[15], ou encore des lecteurs, qui, sans être dérangés par le bruit des marteaux, récitent des ouvrages à la grande délectation des assistants. »



Le Cœur, vers 1512-1513. Plume et
encre sur papier bleu, 41 x 28 cm.
Windsor Castle, Royal Collection Trust, Londres.



Étude pour Hercule et le lion de Némée,
vers 1505-1508. Fusain et pointe métallique,
28 x 19 cm. Biblioteca Reale, Turin.

LÉONARD DE VINCI ET L'ANTIQUITÉ

« *L'imitatione delle cose antiche è più laudabile che quella delle moderne.* »

– LEONARD DE VINCI

Les débuts de Léonard de Vinci coïncident avec le dernier, avec le suprême choc entre la tradition antique, la tradition du Moyen Âge et l'esprit nouveau. Jusque vers le troisième tiers du XVe siècle, la peinture, abstraction faite de l'École de Padoue, ne s'était inspirée des modèles romains que pour des détails de costume ou d'ornementation. À ce moment, prenant exemple sur ses sœurs, l'architecture et la sculpture, elle s'efforça de s'assimiler les principes mêmes, l'essence, en quelque sorte, de l'art classique. On vit alors Botticelli, Ghirlandaio, et surtout Filippino Lippi s'évertuer à faire passer de toutes pièces dans leurs fresques ou leurs tableaux les enseignements que leur offraient ce peuple de statues, dont la pioche mettait chaque jour en lumière quelque représentant nouveau. Leur tentative, parfois encore des plus rudimentaires, aboutit, après quelques années, au triomphe définitif du classicisme par l'effort de Raphaël et de son École.

Comment Léonard comprit-il et comment mit-il à contribution ce facteur, qu'il devenait de plus en plus difficile de négliger, ce facteur qui pénétrait par tant de ramifications dans la vie intellectuelle des quattrocentistes ? Tel est le problème que je me propose d'examiner dans le présent chapitre.

À première vue, on est tenté de nier l'influence exercée sur Léonard par les modèles anciens. « Lui seul, a dit Eugène Piot, est vraiment l'artiste sans erreur. L'étude de la nature, sans préoccupation des ouvrages de l'Antiquité, étude opiniâtre, poursuivie toujours et partout, avec une ténacité et une persévérance qu'il a seul possédées, lui avait révélé tous les secrets de la force dans l'art, tous les mystères de la grandeur et de la beauté physique. »

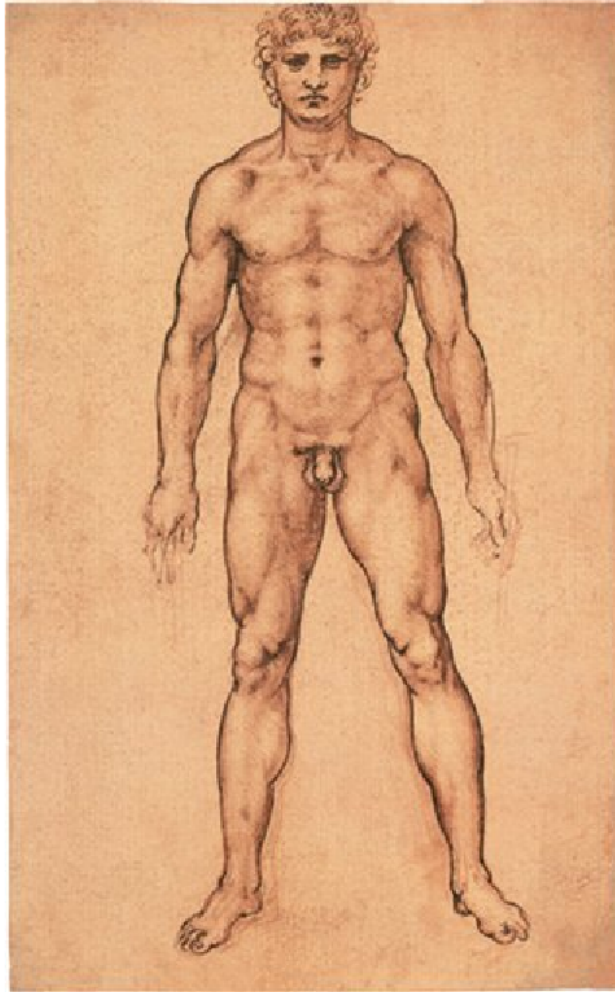
Un autre critique, mon regretté ami Antoine Springer, n'est pas moins affirmatif : « La maxime de Léonard (la nature forme le monde véritable de l'artiste et l'étude de la nature doit être recommandée, non seulement comme la meilleure, mais encore comme la seule discipline véritable), cette

maxime détermine son attitude vis-à-vis de l’antique et domine le jugement qu’il porte sur le développement historique de l’art. Souvent déjà on a signalé la pénurie véritablement extraordinaire de l’influence exercée sur lui par l’antique. En effet, dans ses peintures, celui-ci ne joue qu’un rôle insignifiant ; dans ses écrits, aucun rôle. Dans sa jeunesse, l’antique lui inspira quelques sujets, lorsqu’il peignit la tête de *Méduse* entourée de serpents et dessina pour son ami Antonio Segni le *Neptune*, qui paraissait sur un char que des hippocampes entraînaient sur les vagues soulevées par la tempête et qui était entouré de toutes sortes d’animaux marins. Ce dessin ayant disparu, il nous est impossible de porter un jugement sur la mesure dans laquelle Léonard y a utilisé les formes antiques. À une époque postérieure appartiennent les tableaux de *Bacchus* et de *Léda*. Le *Bacchus*, conservé à Paris, et les divers exemplaires, différant entre eux, de la *Léda*, peuvent-ils prétendre à l’authenticité ? C’est un point sur lequel les critiques n’ont pu jusqu’ici tomber d’accord. En tout cas, dans tous ces tableaux, les têtes offrent le type spécifique créé par Léonard et ne révèlent aucune influence de l’art antique. »

Étant données l’indépendance de son esprit et sa critique incessante, il paraît évident que Léonard, pas plus dans sa jeunesse que dans son âge mûr, n’a dû consentir à accepter des formules ou des sentences toutes faites ; rien n’eût été plus contraire à ses aspirations d’artiste et à ses aspirations d’homme de science. N’a-t-il pas posé plus tard, dans le *Traité de Peinture*, cette règle inflexible : « Un peintre ne doit jamais s’attacher servilement à la manière d’un autre peintre, parce qu’il ne doit pas représenter les ouvrages des hommes, mais ceux de la nature, laquelle est d’ailleurs si abondante et si féconde en ses productions, qu’on doit plutôt recourir à elle-même qu’aux peintres, qui ne sont que ses disciples et qui donnent toujours des idées de la nature moins belles, moins vives, et moins variées, que celles qu’elle en donne elle-même, quand elle se présente à nos yeux. »



Andrea del Sarto, d'après Pollaiuolo,
Un Porteur d'eau, vers 1513.
Sanguine, 17,9 x 11,3 cm.
Palais des Beaux-Arts de Lille.



Étude de nu d’un homme vu de face,
vers 1503-1509. Plume et encre, 23,6 x 14,6 cm.
Windsor Castle, Royal Collection Trust, Londres.

Si, dans ce même *Traité,* Léonard a laissé une fois sans réponse la question qu’il s’est posée (vaut-il mieux dessiner d’après nature ou l’antique ?), il s’est montré infiniment plus catégorique dans un autre passage qui manque, soit dans les manuscrits originaux, soit dans la copie de la bibliothèque du Vatican, et qui ne se trouve que dans la copie faisant partie de la bibliothèque Barberini : « C’est, dit-il, un défaut ordinaire aux peintres italiens de mettre dans leurs tableaux des figures entières d’empereurs, imitées de plusieurs statues antiques, ou du moins de donner à

leurs figures des airs de tête que l'on remarque dans les antiques. » (chap. XCVIII : à rapprocher du chap. CLXXXVI de l'édition Ludwig.)

Léonard avait en effet un goût trop délicat pour essayer de transporter dans un art, tel que la peinture, des effets propres à un autre art, tel que la sculpture, comme le faisait à cette époque le grand Andrea Mantegna. C'est pourquoi l'imitation des statues antiques ne lui parut pas devoir offrir de grandes ressources aux peintres. Mais ce ne sont là qu'apparences. Un examen plus approfondi de l'œuvre de Léonard nous apprend que, s'il a constamment fait preuve, vis-à-vis de l'Antiquité, d'une souveraine indépendance, il n'en a pas moins connu ses modèles, ne s'en est pas moins assimilé l'esprit. Et tout d'abord, aux déclarations qui viennent d'être rapportées et dont nos adversaires pourraient s'emparer, il convient d'opposer celle-ci, dont la netteté ne laisse rien à désirer : « À supposer qu'un artiste soit placé entre l'imitation ou d'œuvres antiques ou d'œuvres modernes, il doit imiter les modèles antiques, de préférence aux modèles modernes. »[16]

Attachons-nous en premier lieu à celui des arts qui sert en quelque sorte de cadre aux autres, et leur impose ses règles d'ordonnance, de symétrie, d'éclairage : je veux dire l'architecture. Quelle a été vis-à-vis de ce *fons et principium* l'attitude du Vinci ? La réponse est aisée : Léonard n'admettait que les ordres antiques, sauf à les combiner parfois avec des dispositions de coupoles à la byzantine. Il acceptait avec non moins d'empressement l'autorité de Vitruve, qu'il cite à tout instant. Plusieurs de ses projets reproduisent ou rappellent des monuments grecs ou romains, entre autres le mausolée d'Halicarnasse ; pour le soubassement de la statue de François Sforza, il s'inspira un instant de la disposition du fort Saint-Ange à Rome.

De ces prémices découlent une série de conséquences dont l'importance n'échappera pas au lecteur. Le fait même que Léonard accepta sans hésitation les formes de l'architecture romaine tend à prouver qu'il rendit hommage à la manière dont les anciens comprenaient et l'encadrement architectural et la disposition des figures dans cet encadrement. L'idéal de groupement qu'il poursuivit dans la statue de François Sforza, *La Cène*, la *Sainte Anne*, n'est nullement éloigné des modèles antiques. Peut-être est-ce à cette science de l'ordonnance que Léonard faisait allusion, lorsque, trop modeste, il se plaignait de ne pas égaler les anciens dans la symétrie. Un de ses contemporains, un certain Platino Piatta, ne place-t-il pas dans sa bouche cet aveu piquant :

Mirator veterum discipulusque memor
Defuit una mihi symmetria prisca, peregi
Quod potui : veniam da mihi, posteritas

Vis-à-vis des proportions et du canon de la figure humaine, Léonard se conforma, plus peut-être que de raison, aux règles posées par Vitruve. « Celui-ci, rapporte-t-il, affirme que le corps humain se décompose comme suit : quatre doigts font une palme, quatre palmes un pied, six palmes une coudée et quatre coudées ou vingt-quatre palmes équivalent à la hauteur totale de l'homme. En écartant les jambes de manière à diminuer votre hauteur d'un quatorzième, en ouvrant et en étirant les bras jusqu'à ce que vos deux médius touchent la ligne qui correspond au sommet de votre tête, sachez que le centre des extrémités des membres ainsi écartés se trouve au nombril et que l'espace compris entre les jambes forme un triangle équilatéral. »



Sandro Botticelli, *Deux Études de nus.*
Galleria degli Uffizi, Florence.



Deux Nus masculins. Sanguine, 41 x 28 cm.
Grafische Sammlung Albertina, Vienne.

C’est aux leçons de l’Antiquité également que j’attribue le culte de Léonard pour l’étude du nu. À diverses reprises, notamment dans ses esquisses pour *L’Adoration des Mages*, il dessina ses personnages sans vêtement aucun, afin de mieux se rendre compte de la structure du corps et du jeu des mouvements. Dans la manière d’interpréter la figure humaine, Léonard ne se rencontre pas moins avec les artistes de l’Antiquité. Excluant de ses compositions religieuses le portrait, aussi bien que les costumes du temps, il s’attache à nous montrer des personnages brillant d’une beauté qui leur est propre, au lieu d’emprunter leur éclat à des étoffes, à des parures. Et quelle simplification, quelle synthèse, dans ses compositions ! Avec quelle

rigueur tout élément accessoire en est banni ! Prenons le costume : cette forme du réalisme touchait à peine l'artiste. Vivant dans un monde idéal, il s'inquiétait peu des modes et des us de son temps. Aussi rien n'est-il plus rare dans ses ouvrages que les souvenirs de la vie réelle, ou encore la reproduction d'un monument ou d'un paysage déterminés. À cet égard, aucun maître n'a montré moins de scrupules. L'homme, abstraction faite de son milieu historique, voilà ce qui l'intéresse par dessus tout.

Le fait de proscrire le costume contemporain, ce costume à la reproduction duquel les quattro-centistes attachaient tant de prix, n'est-il pas également une preuve de l'esprit d'abstraction et d'idéalisation, en même temps que des incessantes investigations rétrospectives familières à Léonard ? Si nous en exceptons un petit nombre de portraits, ses personnages portent généralement le costume antique : tunique, toge ou manteau ; mais ils le portent avec une telle aisance que l'on peut véritablement dire qu'aucun artiste n'a réussi, à l'instar du peintre de *La Cène* et de *La Joconde*, à renouveler, à moderniser, ce costume dans sa noble simplicité.

Dans le *Traité de Peinture*, Léonard déclare formellement qu'il faut éviter autant que possible de représenter les modes contemporaines (*fugire il più che si può gli abiti della sua età*), sauf lorsqu'il s'agit de statues funéraires. Il raconte à ce sujet que, dans son enfance, « tout le monde, vieux et jeunes, portait des vêtements aux bordures dentelées et que chacune de ces dentelures était dentelée à son tour. Les chaussures et les coiffures, les aumônières, les armes offensives, les collets, les extrémités des jupons inférieurs, les traînes des vêtements, et jusqu'à la bouche de ceux qui voulaient passer pour beaux, tout était garni de dentelures longues et pointues. Puis vint, ajoute Léonard, un autre temps où les manches commencèrent à devenir si grandes qu'elles dépassaient en dimension les vêtements eux-mêmes. Après, on fit monter les cols si haut qu'ils finirent par couvrir la tête entière. Ensuite, on les diminua de telle façon que les étoffes ne pouvaient plus être soutenues par les épaules, parce qu'elles n'arrivaient pas jusqu'à elles. Plus tard, les vêtements devinrent si longs que l'on était forcé de toujours porter les extrémités sur les bras pour ne pas marcher dessus. Ensuite, on poussa l'excès jusqu'à faire des habits qui n'allaient que jusqu'à la ceinture et jusqu'aux coudes, et qui étaient si étroits que l'on souffrait le martyre et que beaucoup éclataient sous cette

gaine ; les chaussures devinrent si étroites que les doigts montaient les uns sur les autres et se recouvraient de cors. »

L'idéal, aux yeux de Léonard, c'était, pour le vieillard, un vêtement long et ample, une toge (*Che'l vecchio sia togato*), et pour l'adolescent un habit ajusté, court (*il giovane ornato d'abito*), découvert au-dessus des épaules, sauf lorsqu'il s'agissait de religieux (chap. DXXXXI). Si nous envisageons la conception d'une scène, qui se rapprochait plus des païens que Léonard ! Qui professait plus que lui le culte de la forme, l'amour de l'art pour l'art ! Qui a plus résolument célébré les splendeurs de la beauté physique, sacrifiant la composition littéraire à quelque visage enchanteur, à un beau morceau de nu ! À cet égard, on peut affirmer que Léonard, s'il n'a pas copié l'antique, se l'est assimilé comme pas un de ses contemporains. Il s'est rapproché des Grecs par la liberté et le mouvement admirables, quoique parfois latents, de ses figures, par je ne sais quoi de rythmé et d'inspiré. Grec, il l'est encore par son goût pour ces formes mixtes où la vigueur de l'homme s'allie à la grâce de la femme, pour ces sortes d'androgynes, qui tiennent une si grande place dans son œuvre et dont le type le plus achevé est le *Saint Jean-Baptiste* du Louvre. De là à traiter des sujets païens, il n'y avait qu'un pas : Léonard s'y risqua plus d'une fois. Il peignit une *Méduse,* un *Triomphe de Neptune,* une *Léda,* une *Pomone,* un *Bacchus.* Dans celles de ces compositions qui sont conservées, la caractéristique est irréprochable : également éloignée du pédantisme archéologique propre à certains peintres du temps, et des anachronismes chers à d'autres. Par un rare oubli de la vraisemblance et de la couleur historique, Léonard va jusqu'à proposer, dans une de ses esquisses pour une représentation du Déluge, de montrer Neptune avec le trident au milieu des eaux et Éole avec les vents. Pour représenter l'Enfer, il recommande de placer dans le Paradis de Pluton des diables sortant de douze pots, qui seraient comme les bouches de l'Enfer, avec la Mort, les Furies, des cendres, une foule d'enfants nus qui pleurent et des feux vifs de différentes couleurs. Tout cela n'est-il pas antique, que dis-je : païen !

Tout en consultant ses prédécesseurs grecs et romains, Léonard n'entendait en aucune façon se lier à leur programme. Nous en avons pour preuve la manière dont il traitait l'iconographie, l'allégorie et les branches accessoires : nul artiste n'a jamais poussé aussi loin l'indépendance ; on peut même dire qu'il a dépassé le but, car en pareille matière, sans le courant qui s'établit entre le public et l'artiste, soit que celui-ci adopte les

idées traditionnelles, soit qu'il fasse des efforts pour imposer ses propres idées au public, l'entente ne saurait s'établir. C'est ce qui est arrivé à Léonard : beaucoup de ses compositions seraient inintelligibles pour nous s'il n'y avait joint un commentaire. Ne conservant qu'un petit nombre d'attributs traditionnels (la colonne pour le Courage, les trois yeux pour la Prudence, etc.), il s'efforça de créer de toutes pièces un symbolisme qui lui appartînt en propre : telles la Rigueur qui s'obstine et la Rigueur qui se soumet. Ailleurs, il propose de représenter la Renommée sous forme d'oiseau, le corps couvert de langues au lieu de plumes ; ou de placer dans les mains de l'Ingratitude un tison, emblème du bois qui nourrit le feu et qui en est la victime. Un soufflet posé sur une grille dont les flammes le consument sera la personnification de l'Ingratitude, etc. Un des dessins de Christ Church, à Oxford, représente une femme aux seins pendants, une main levée en l'air, l'autre occupée à soutenir un vase, à cheval sur un squelette qui marche à quatre pattes. Nous eussions été embarrassés de résoudre cette énigme si le maître n'avait pris soin de nous éclairer sur ses intentions à l'aide d'une longue légende. L'Envie, tel est le monstre qu'il a voulu personnifier. « L'Envie, dit-il, est représentée, faisant d'une main un geste de mépris vers le ciel, parce que, si elle le pouvait, elle emploierait sa force contre Dieu ; son visage a un masque de bienveillance ; ses yeux sont blessés par des branches de palmier et d'olivier ; son oreille par le laurier et le myrte, pour signifier que la victoire et la vérité l'offensent. De son corps s'échappent des éclairs, pour signifier sa médisance ; fais-la maigre et sèche parce qu'elle se tourmente continuellement. Un serpent qui se gonfle ronge son cœur. Son carquois est rempli de langues, en guise de flèches, parce qu'elle se sert souvent de cette arme pour blesser. Donne-lui une peau de léopard, parce que cet animal tue par jalousie le lion en le trompant[17]. Place-lui dans la main un vase plein de fleurs, de scorpions, de crapauds et d'autres animaux venimeux ; fais-la monter sur la Mort, parce que l'Envie, ne mourant jamais, ne se fatigue pas de commander. Que la bride dont elle se sert soit chargée de diverses armes, instruments de la Mort. »

Un second dessin, tracé sur le même feuillet, représente la *Lutte de l'Envie et de la Vertu*. Celle-ci, un beau jeune homme nu, enfonce d'une main dans les yeux et de l'autre dans les oreilles de son ennemie une branche de palmier et d'olivier. L'Envie, qui l'enserre à tel point que les deux corps semblent n'en faire qu'un, brandit derrière son adversaire une torche et met la main sur son carquois. Le texte suivant sert de commentaire

au dessin : « aussitôt que naît la Vertu elle engendre l’Envie ; et on verra plutôt le corps sans ombre que la Vertu sans l’Envie ».



Anonyme, *Hercule Farnèse, copie d'après l'œuvre originale grecque,* Ve siècle av. J.-C.
Marbre, hauteur : 131 cm.
Museo Archeologico Nazionale, Naples.



Anonyme, *Apollo Sauroktonos, copie romaine d’après l’œuvre originale grecque de Praxitèle,*

IVe siècle av. J.-C. Marbre.

Museo Pio Clementino, Vatican.



Discobole, copie d'après l'œuvre originale grecque de Myron, vers 450 av. J.-C.

Marbre, hauteur : 148 cm.

Museo Nazionale Romano, Rome.



Laocoon, copie d’après un bronze fondu à Pergame, vers l’an 150 av. J.-C.

Marbre, hauteur : 182 cm.

Museo Pio Clementino, Vatican.

Après cet exposé, il ne me reste plus qu’à entrer dans le détail des imitations. Elles sont infiniment plus nombreuses qu’on ne le croit et corroborent, sur des points très précis, la vue d’ensemble qui vient d’être esquissée. Eu égard à la statuaire, s’il n’est pas démontré que Léonard ait mis à contribution les statues colossales de chevaux du Quirinal (le dessin de l’un de ces chevaux, conservé dans le recueil du P. Resta, à la bibliothèque Ambrosienne, ne provient certainement pas de sa main), je suis, par contre, en mesure d’établir qu’il a étudié la fameuse statue équestre en bronze de Pavie, le *Régisol : « Di quel di Pavia si lauda più il*

movimento che nessun altra cosa. » M. Richter croit à un lapsus calami, et propose de lire Padoue, au lieu de lire Pavie ; le passage en question se rapportant, d'après lui, à la statue équestre de Donatello, le *Gattamelata.* Mais le doute n'est pas possible : il s'agit de la statue antique de Pavie. Ce qui confirme ma thèse, c'est que Léonard ajoute, immédiatement après la phrase que j'ai reproduite ci-dessus : que l'imitation des choses antiques est plus recommandable que celle des choses modernes. Où, d'autre part, Léonard a-t-il trouvé le principe de ces chevaux qui se cabrent ? Dans les antiques incontestablement. Il suffit, pour s'en convaincre, d'examiner les pierres gravées représentant la chute de Phaéton, la mort d'Hector, la mort d'Hippolyte ; par exemple, celles de la planche XIX de l'ouvrage de M. d'Arneth sur le Cabinet des antiques de Vienne. Eu égard à la peinture, à côté des réminiscences plus ou moins latentes indiquées ci-dessus, il est possible de signaler quelques imitations formelles. Dans les études pour *L'Adoration des Mages,* l'ébauche inachevée du musée des Offices, reviennent à chaque instant des attitudes qui rappellent certaines statues ou statuettes antiques célèbres : le *Faune* de Praxitèle, le *Narcisse,* en bronze, du musée de Naples. Ce sont des adolescents debout, la main appuyée sur la hanche. La même série d'études offre un personnage barbu visiblement inspiré du Silène classique. Parmi les études pour *La Cène,* un des apôtres – de profil – rappelle de la manière la plus frappante les médaillons romains du temps des Antonins, notamment ceux de Lucius Verus.

Pour les types mêmes, quoiqu'il eût pour principe de combiner sa vision intérieure avec les modèles que lui offrait la nature, le Vinci ne dédaigna pas à titre d'exception, il est vrai, de consulter les marbres antiques. Son *Saint Jean-Baptiste,* du Louvre, procède certainement de types antiques : c'est un mélange d' « Apollino », de Bacchus et d'Hermaphrodite, et cependant l'amalgame est bien léonardesque. S'il est, dans l'œuvre de Léonard, une page qui se ressente d'études d'après nature et notamment d'études sur l'anatomie du cheval, c'est assurément *La Bataille d'Anghiari,* dont un dessin de Rubens et quelques copies plus ou moins fragmentaires nous ont conservé l'épisode principal : des cavaliers luttant pour la possession d'un drapeau. Je n'avais même pas songé à diriger mes recherches de ce côté, lorsque le hasard, qui est un si grand maître, fit tomber sous mes yeux un camée offrant d'étranges analogies, pour ne pas dire plus, avec un du moins des motifs introduits par Léonard dans sa composition. Ce camée représente la *Chute de Phaéton.* Malgré la beauté

du travail, mon premier mouvement fut de le considérer comme une imitation datant de la Renaissance ; dans ce cas, le camée aurait été la copie et non pas le prototype de *La Bataille d’Anghiari*. Mais le moyen de douter de son antiquité en le trouvant gravé dans le *Trésor de Numismatique et de Glyptique* (galerie mythologique), en le voyant accepté, sans réserve aucune, par un archéologue aussi perspicace que M. Frœhner ! Le motif reproduit par le camée du musée des Offices était d’ailleurs fort populaire dans l’Antiquité, quoique les représentations du mythe de Phaéton ne remontent guère au delà de l’Empire (la plupart ne datent même que du IIIe siècle de notre ère). Le cheval de gauche, qui se dresse en l’air, se trouve textuellement sur quatre sarcophages publiés par Wieseler. Celui de ces sarcophages qui offre le plus d’analogies avec *La Bataille d’Anghiari* est au musée des Offices ; jusqu’au XVIIe siècle, il avait orné les jardins des Colonna à Rome. Revenons au camée : Léonard l’a très certainement vu à Florence même, où il se trouve encore aujourd’hui. Ce qui achève de faire à cet égard la preuve, c’est la présence, parmi les joyaux mis en gage en 1496, chez Agostino Chigi, par Piero dei Medici, d’un camée représentant *Phaéton : « Una tavola d’argiento, con cinque cammei, cioè uno con Fetonte in mezzo et le teste de imperatori da canto*. » Le camée aura été popularisé dès lors à Florence par le moulage.



Frise d’Amazonomachie (ou combat d’Amazones),
dalle 1022, par Thimothéos, Mausolée d’Halicarnasse,
Bodrum, vers 350 av. J.-C. Marbre, hauteur : 90 cm.
British Museum, Londres.

Mais il y a plus encore dans *La Bataille d’Anghiari* que la copie textuelle d’un motif déterminé : Léonard s’est inspiré du type même des chevaux gravés ou sculptés dans la *Chute de Phaéton.* Comparez ses dessins pour la statue de François Sforza à ceux pour *La Bataille d’Anghiari :* la différence est frappante ; autant les chevaux des premiers ont de netteté et de fierté dans la silhouette, autant ceux des seconds sont épais et charnus, exactement comme dans le prototype romain. Le cheval copié par Léonard offre cette particularité que, si on le regarde dans le dessin de Rubens, qui est évidemment dans le même sens que la peinture originale, il reproduit exactement le cheval représenté à droite dans le camée, et si on le regarde dans la gravure d’Edelinck, qui est en contrepartie, il reproduit exactement le cheval représenté à gauche dans le camée. À la même occasion, le Vinci s’avisa de demander à Pline la recette de la peinture à l’encaustique. Mal lui en prit : ayant expérimenté le procédé pour *La Bataille d’Anghiari,* il rencontra de telles difficultés et éprouva de tels mécomptes qu’il laissa là, et Pline, et l’encaustique, et, hélas ! aussi *La Bataille d’Anghiari,* qui, sans cette malencontreuse inspiration, serait probablement parvenue jusqu’à nous. Quand on considère l’Œuvre dessiné de Léonard, cet Œuvre qui se chiffre par des milliers de croquis, les copies d’après l’antique semblent de prime abord peu nombreuses (ajoutons que, d’accord avec lui-même, il n’a pas copié davantage, soit ses prédécesseurs immédiats, soit ses contemporains). M. Richter, le savant éditeur des œuvres littéraires et scientifiques de Léonard, est allé jusqu’à affirmer que, parmi tant de

dessins, il n’a pu trouver qu’une seule étude d’après l’antique, une statue équestre, qui semble imitée de celle de Marc-Aurèle à Rome.

En réalité, ces imitations sont relativement nombreuses. Parmi les réminiscences plus ou moins vagues, on peut citer un buste de vieillard, drapé à la romaine, avec la main droite sortant des plis de la toge. Une sanguine de la bibliothèque de Windsor, me semble, d’autre part, reproduire le torse de Pasquin, avec un essai de restitution pour la partie inférieure du corps. Ailleurs, on voit la reproduction d’un camée contenant un génie debout à côté d’une autre figure. Si des figures nous passons aux ornements, ici encore nous avons à relever un certain nombre d’emprunts. À supposer que le tableau de *L’Annonciation*, du musée des Offices, soit de la main du maître, nous aurions à y signaler un trépied en marbre d’une extrême richesse. Un croquis qui rappelle plus ou moins vaguement un trépied antique se trouve dans un dessin de la bibliothèque de Windsor. Dans le *Codex atlanticus*, un candélabre, fort bien rythmé et fort agréable de formes, procède certainement aussi de l’antique. Mentionnons enfin les harpies et les trophées qui devaient orner le mausolée du maréchal de Trivulce. En résumé, ce grand artiste traita l’Antiquité comme doivent la traiter ceux qui attendent d’elle un enseignement véritablement fécond, ceux qui lui demandent des leçons et non pas des formules. Il se l’assimilait par un travail calme et réfléchi, quoique intermittent, et laissait les germes se développer librement en lui comptant sur la richesse et l’indépendance de sa propre nature pour les transformer et les transfigurer, pour créer des œuvres véritablement vivantes et modernes. Je n’ai envisagé ici que les rapports de l’artiste avec l’Antiquité. Que serait-ce si j’analysais l’œuvre du philosophe, du savant, de l’ingénieur ! À tout instant, il se réclame des Grecs et des Romains. Le lecteur trouvera, dans le chapitre suivant, les témoignages de ces réminiscences sans nombre.



Giorgione, *Les Trois Philosophes,* 1508-1509.
Huile sur toile, 123,5 x 144,5 cm.
Kunsthistorisches Museum Wien, Vienne.

L’ARTISTE, LE PENSEUR ET LE SAVANT

« Léonard, ce frère italien de Faust. »

– MICHELET

Dès la première heure, le peintre de *La Cène* et de *La Joconde* ravit et éblouit ses contemporains ; quatre siècles n’ont pas affaibli le prestige de ses chefs-d’œuvre. Le chercheur et le penseur ont été moins bien partagés : il a fallu les efforts de plusieurs générations d’érudits, depuis Venturi, Libri et Govi, jusqu’à MM. Uzielli, Richter, Charles Ravaisson-Mollien, Beltrami, Sabachnikoff, Piumati, pour accomplir l’œuvre de la réhabilitation.

Je me propose, à mon tour, de déterminer quelle place les lettres ont tenue chez ce génie encyclopédique. Le problème n’a pas été abordé encore, et, dussé-je arriver à un résultat négatif, je ne regretterai pas ma peine, du moment où il s’agit de lire, plus profondément qu’on ne l’a fait auparavant, dans l’âme d’un tel homme. Pour apprécier à sa juste valeur l’œuvre écrite de Léonard, il faut, avant tout, nous pénétrer de cette conviction qu’en littérature et en philosophie, non moins qu’en science, nous avons affaire à l’autodidacte par excellence. Sur des natures aussi primesautières, l’éducation a peu de prise ; celle que l’Enfant de génie reçut dans le bourg de Vinci et, plus tard, à Florence, fut, tout permet de l’affirmer, des plus négligées. Nous possédons d’ailleurs, sur ses études premières, un témoignage offrant tous les caractères de l’authenticité : un biographe nous affirme que Léonard montrait une envie démesurée, voire désordonnée, de tout apprendre ; mais que sa curiosité n’avait d’égale que l’instabilité de ses goûts : il allait de l’arithmétique à la musique, de l’histoire naturelle aux arts du dessin, de ceux-ci aux sciences occultes, sans se lasser, et aussi sans se fixer. Les études littéraires et historiques, en tout état de cause, ne vinrent qu’au second plan.

Ici, quelle que fut sa puissance d’assimilation, le Vinci éprouva toujours de l’embarras. Nous pouvons le croire sur parole quand il se qualifie

d'*illiterato, uomo senza lettere*. « Je sais bien, déclare-t-il quelque part, que, comme je ne suis pas lettré, quelque présomptueux se croira en droit de me blâmer, en disant que je suis un homme sans lettres. Race de sots ! Ne sait-elle pas que je pourrais lui répondre, comme Marius aux patriciens romains : « Ce sont ceux qui se parent des travaux d'autrui qui ne veulent pas me permettre de jouir des miens. » Ils disent que, pour ne m'être pas familiarisé avec les lettres, je ne sais pas bien rendre les sujets que je veux traiter. Ils ignorent que les sujets dont je m'occupe sont plus propres à être traités par l'expérience que par la parole. Or, l'expérience a été la maîtresse de ceux qui ont bien écrit. Et c'est ainsi que je l'invoquerai sans cesse comme ma maîtresse. » Que de souffrances, que d'humiliations, se cachent derrière de tels aveux !

Avec une réserve qui l'honore, Léonard s'abstient de toute appréciation critique, sauf quand il s'agit de discuter une opinion scientifique. De même que, dans ses écrits sur la peinture, il ne formule qu'une seule fois un jugement sur un confrère (à propos de Botticelli), de même, lorsqu'il parle de poètes, de penseurs, d'historiens, il se borne à constater, à enregistrer. Au surplus, tout en proclamant l'utilité ou l'agrément de l'histoire, tout en déclarant que « la connaissance des temps passés et celle de la géographie sont un ornement et un aliment pour l'esprit », il se rend coupable, à chaque instant, d'étranges anachronismes. Ne parle-t-il pas quelque part « du rôle joué dans les guerres entre les Espagnols et les Anglais (!) par Archimède de Syracuse, qui demeurait à la cour d'Eclidéridès, roi des Cirodastres ! » N'attribue-t-il pas à Caton la découverte du tombeau du même Archimède, alors que le moindre écolier de son temps eût pu lui apprendre que l'honneur de cette découverte revient à Cicéron ! Or si, dans les choses de l'art, la réserve de Léonard ne procédait que de son extrême tolérance ou indifférence, dans les questions de littérature ou d'histoire, elle s'expliquait par une défiance – trop justifiée – à l'égard de ses propres lumières. À quoi bon le cacher ? Malgré tous ses efforts, il ne fut jamais un grand clerc. Sa gloire est ailleurs.

Cet homme de génie, si mal à l'aise toutes les fois qu'il lui faut inventer une mise en scène, trouver une formule retentissante, inspire une immense pitié en même temps qu'une admiration sans bornes. Analyste clairvoyant et suggestif entre tous, il manquait de la netteté ou de la rapidité d'élocution qu'un entraînement savant avait rendues familières à ses concitoyens

florentins : diplomates, banquiers, industriels, ingénieurs, médecins, pionniers de la pensée à n'importe quel degré.

Voilà comment, faute d'avoir passé par les écoles, faute de s'être attaqué, comme Politien, à tous les arcanes de la versification, comme Marsile Ficin, à toutes les subtilités de la philosophie platonicienne, comme Pic de la Mirandole, à tous les problèmes du connu et de l'inconnu, faute de quelques rudiments, que le plus médiocre de ses compatriotes s'était assimilés en se jouant, sur les bancs du gymnase ; voilà, dis-je, comment Léonard, esprit à l'envergure sans pareille, resta incompris de l'immense majorité de ses contemporains. Aussi bien, de quelle erreur ne s'est-il pas rendu coupable, en un siècle de rhéteurs, lorsqu'il dédaigna l'art oratoire et négligea l'amitié des sonneurs de louanges ! Ou encore, que n'était-il resté à Florence ! Que ne s'était-il fixé à Rome ! Les plus fameux humanistes se fussent empressés d'exalter son génie. Balthazar Castiglione lui eût donné la place d'honneur dans son *Courtisan ;* l'Arioste l'eût associé aux paladins de Charlemagne ; Bembo lui eût composé, avec un mélange de douleur et de volupté, l'épitaphe la plus éloquente...! Mais ces littérateurs milanais, ces familiers de Ludovic le More, ces Ligures, ces Gaulois cisalpins, étaient les esprits les plus obtus, les écrivains les plus laborieux : ils ne pouvaient rien pour la gloire de leur nouveau concitoyen. La langue qu'ils écrivaient était trop barbare pour être appréciée du reste de l'Italie.

Dans l'âge mur, Léonard s'efforça de combler les lacunes de son instruction première. Éclatant hommage rendu aux humanités ! Il s'appliqua particulièrement à l'étude du latin. Ici, en vérité, il avait tout à apprendre. Si nous en jugeons par le glossaire qu'il rédigea pour son usage personnel, vers l'âge de trente ou de quarante ans, il n'était même pas allé jusqu'aux premiers rudiments. N'éprouva-t-il pas le besoin de consigner par écrit le sens des pronoms, des adverbes, des conjonctions et des prépositions les plus élémentaires : *sed, aliquid, quid, instar, tune, prœter*, etc. Je m'empresse d'ajouter que ses efforts furent couronnés de succès : dans une lettre qu'il adressa, en 1507, au cardinal d'Este, nous le voyons manier avec une aisance parfaite les formules épistolaires latines. En d'autres occasions encore, il lui arriva de citer du latin : *Omne grave tendit deorsum. – Decipimur votis et tempore fallimur et mors deridet curas. – Anxia vita nihil* ! Il se familiarisa même avec le latin macaronique. Après avoir consigné sur son carnet le prêt qu'il venait de faire à son élève Salai, afin que celui-ci pût compléter la dot de sa sœur (1508), il ajouta ces réflexions mélancoliques :

(*Si*) *non p*(*?*)*restavis* (*habe*)*bis.*
Si abebis, non tamen cito.
Si tamen cito, non tamen bonum.
Et si tamen bonum, perdes amicum.

Une compilation des plus énigmatiques de Léonard est le lexique inséré dans le manuscrit de la bibliothèque Trivulce et composé, au minimum, de sept à huit mille mots différents, rangés sur quatre ou cinq colonnes. Parfois, on croit avoir affaire au canevas d'un dictionnaire de synonymes ; plus souvent, le lien nous échappe. En lisant ces listes, dans le sens horizontal, l'on obtient des résultats tels que ceux-ci : *belicoso, grorifichato, rifrancare, unità, imaculata, ameno, piacevole e dilettevole, stupefacto, essmarrito* ; en les lisant dans le sens vertical, les résultats que voici : *sadisfatione, intento, origine, fondamento, cierchare, trovare, intendere*, etc.



Paolo Uccello, *Saint Georges et le dragon*, vers 1470.
Huile sur toile, 55,6 x 74,2 cm.
National Gallery, Londres.



Vittore Carpaccio, *Saint Georges tuant le dragon,* 1516.
Huile sur toile, 180 x 226 cm.
Basilique San Giorgio Maggiore, Venise.

D'après M. de Geymüller, Léonard se serait attaqué, dans ces listes, à la philosophie même du langage. Au cours de ses lectures, il lui arrivait de noter les mots qui le frappaient ; il groupait ensuite tantôt les synonymes, tantôt les termes ayant un sens opposé ; ailleurs, il formait des séries de substantifs, d'adjectifs, ou de verbes dérivant de ces substantifs ou offrant un sens parallèle ; il s'attachait à rechercher les mots qui expriment des idées découlant de celles que marque le mot initial. On ne procéderait pas autrement aujourd'hui pour composer un *Dictionnaire analogique.* Parfois aussi, il prenait pour base de ses groupements la différence de sens de mots ayant ou peu s'en faut le même son, les homonymes. Les ressemblances ou différences orthographiques aussi fixaient son attention : c'est ainsi qu'il s'est demandé d'où venait la substitution de L' à l'R, et réciproquement. La grammaire, la logique, la philologie, sont donc touchées par ces

investigations, bien confuses encore, mais qui proclament, une fois de plus, l'inassouvie curiosité de son esprit.

Entre temps, le Vinci se composait une bibliothèque, dans laquelle les poètes avaient pour voisins les historiens, les philosophes, les mathématiciens ou les physiciens. De nombreux extraits ou citations témoignent de l'étendue de ses lectures. Le fameux manuscrit connu sous le titre d'*Atlantico* contient le catalogue de la petite bibliothèque formée par Léonard. Celui-ci y avait réuni trente-sept ouvrages appartenant à toutes les branches des connaissances humaines, depuis la théologie jusqu'à l'agriculture, voire la magie. Il avait en outre emprunté un certain nombre de volumes à ses amis : un Vitruve, un Marliano, *De Calculatione,* un Albert le Grand, une *Anatomie,* un Dante. Il résulte des doctes recherches du marquis d'Adda que ces différents ouvrages existaient tous dès le XVe siècle à l'état d'imprimés. Le Vinci n'eut donc, le plus souvent, qu'à s'adresser aux imprimeurs mêmes de Milan ou des environs, car c'est en Lombardie que la plupart des éditions qu'il convoitait avaient vu le jour.

On est surpris de voir l'élément littéraire tenir une si large place dans les études de Léonard ; Ovide, Dante, Pétrarque, coudoient le Pogge, Philelphe, Burchiello, Pulci ; la *Rhétorique nouvelle* a pour pendant le *Formulaire épistolaire.* La philosophie ne le cède guère à la poésie : les titres seuls des traités prouvent le large éclectisme du possesseur ; il associe Albert le Grand et le *Doctrinal* à Diogène Laërce, à Platina, à Marsile Ficin. La religion et la morale ne sont pas oubliées ; elles sont représentées par la *Bible,* les *Psaumes,* Ésope, les *Fleurs de vertu ;* de même que l'histoire a pour champions Tite-Live, Justin, la *Chronique* d'Isidore. Des traités spéciaux, – arithmétique, cosmographie, art militaire, médecine, anatomie, agriculture, – complètent cette encyclopédie.

On remarquera surtout la section consacrée à l'histoire naturelle : elle comprend les ouvrages de Pline, de Jean de Mandeville, et un *Lapidaire*, c'est-à-dire des compilations où la légende tient autant de place que la science.

Les savants italiens ont constaté que la grammaire de Léonard garde une odeur de la boutique florentine, et que son orthographe est des plus capricieuses, des plus étranges : à ses yeux, la lettre C est une sifflante, à moins qu'elle ne soit accompagnée de l'H ; il écrit donc *Chasa, Chosa,* etc. L'S, également doux, se redouble devant les consonnes (*quessto*, *asspirare* etc.) ; l'L remplace le R dans *Sobblietà*, *iplocito*, etc.) et l'U dans *aldacia*,

laldevole, etc. Ajoutons qu'à tout instant on trouve dans ses manuscrits des conglomérats de mots faits pour être séparés. En matière de littérature aussi bien qu'en matière d'art, il est difficile d'imaginer un esprit moins synthétique. Quelle différence avec Michel-Ange, dont les saillies, les boutades, les impertinences, les sarcasmes, obtenaient tant de succès ; de Michel-Ange, qui, devant un tableau peint sans pinceaux, s'écria qu'il aurait mieux valu que l'auteur se fut servi de pinceaux et eût peint moins mal ; de Michel-Ange, qui, rencontrant le fils du peintre Francia, un jeune homme fort bien fait, lui dit que son père s'entendait mieux aux figures vivantes qu'aux figures peintes. – À Léonard, il faut des observations sans fin, une longue série d'analyses, pour formuler une idée, pour traduire un sentiment. À cet égard, on le dirait un fils du Nord, et non un de ces Florentins si réputés dès le XIIIe siècle pour la vivacité de leur esprit.

Mais aussi comme ces traits, si laborieusement préparés, pénètrent profondément ! Lorsque, au prix d'un labeur infini, il est parvenu à donner de la netteté à une composition, à quelles sublimes hauteurs n'atteint-il pas ! *L'Adoration des Mages,* du musée des Offices, *La Cène, La Bataille d'Anghiari,* sont là pour le proclamer.

Ce qui manquait à Léonard du côté de l'instruction, il le compensait – et au delà – par les dons naturels. Ses contemporains s'accordent à le représenter comme le meilleur improvisateur de son temps (*il migliore dicitore di rime all' improvviso del tempo*). Les rapprochements incessants qu'il établit, dans son *Traité de Peinture,* entre les peintres et les poètes, nous le montrent également s'intéressant aux choses de la poésie. Mais en quoi consistaient ses essais ? Étaient-ce des chants d'amour ou bien de ces boutades en honneur chez ses compatriotes florentins, si portés de tout temps à la plaisanterie ? Se réglait-il sur l'exemple de son confrère, le grand architecte Bramante, dont les sonnets, composés à la cour de Milan, font la part si large à la facétie ? C'est un mystère qu'il est impossible de percer, comme d'ailleurs tant d'autres de la vie intime de celui que Michelet a appelé le « frère italien de Faust ». Sait-on seulement si jamais femme lui inspira de l'affection ? Les cinq mille pages manuscrites qu'il nous a laissées ne contiennent pas la plus légère allusion à une passion quelconque. Ignorant toute faiblesse de cœur, le grand Vinci semble n'avoir vécu que pour l'art et pour la science. Aucune Marguerite ne se pencha sur son front impassible pour le distraire ou le consoler.

Mais revenons au poète : à peine si une demi-douzaine de ses vers se sont conservés. Parmi eux, se trouve un impromptu tellement bizarre et énigmatique que nul jusqu'ici n'a jugé à propos de le relever[18]. Cette boutade, incompréhensible au premier aspect, nous initie, je suis en mesure d'en faire la preuve, aux relations de Léonard avec le groupe de poètes de profession ou de poètes amateurs, fixés, comme lui, à la cour de Ludovic le More. L'auteur, on l'a vu, débute brusquement par la demande : pourquoi Pétrarque aimait-il si fort le laurier ? Dépourvue de sens, la considère-t-on isolément, la question s'explique sans peine si on la rapproche de la série de compositions qui prit naissance à cette époque dans l'entourage du More. Nous savons, en effet, que Bramante, Gaspard Visconti, Bellincioni et nombre d'autres se livraient à des discussions acharnées sur les mérites respectifs de Dante et de Pétrarque.

Bramante se distinguait par une admiration sans bornes pour l'auteur de la *Divine Comédie*. Léonard, sans prendre parti, se tire d'affaire par une plaisanterie qui ne brille pas précisément par l'atticisme. Longtemps l'on a fait honneur au Vinci d'un sonnet qui jouit, aujourd'hui encore, d'une certaine popularité. Ce sonnet traduit, en une forme relativement lourde et veule, une idée des plus justes, faite pour rallier les suffrages de n'importe quel philosophe, et d'ailleurs vieille comme le monde : « Que celui qui ne peut pas ce qu'il veut, veuille ce qu'il peut. » Un des biographes du maître, Rio, – l'auteur de l'*Art chrétien*, – est parti de là pour vanter le poète moraliste « familiarisé avec les conflits intérieurs et doué de qualités de style analogues à celles qui le distinguent comme peintre ». « C'est, ajoute-t-il, tout ce qu'il y a de plus précis et de plus serré pour la facture, et rien n'est plus noble ni plus sympathique que le retour personnel qu'il y fait sur lui-même. »

Malheureusement, la critique moderne a des rigueurs à nulles autres pareilles : le professeur Uzielli, qui a creusé et élucidé, avec tant de perspicacité, les problèmes se rattachant à la vie et à l'œuvre du maître, a démontré, par A plus B, il serait plus exact de dire par des arguments décisifs, développés en quatre-vingt-cinq pages, que ce sonnet célèbre a été, en réalité, composé par un certain Antonio de Florence (d'après les uns, Antonio di Matteo, mort en 1446 ; d'après M. Uzielli, Antonio di Meglio). Le sonnet n'a donc rien de commun avec le Vinci. Tant pis : ce bon sens, s'alliant à une certaine inexpérience de la forme, personnifierait à merveille un esprit fait de sincérité et de sagacité. Après tant d'efforts, qui ont tous

abouti à un résultat négatif, malgré la bonne volonté avec laquelle j’ai institué mes expériences, le lecteur sera impatient d’apprendre en quoi consiste, en fin de compte, le talent poétique de Léonard de Vinci, et de quel droit je lui donne place sur le Parnasse.



Raffaello Sanzio, dit **Raphaël**, *Saint Georges combattant le dragon, dit Le Petit Saint Georges*, 1505.
Huile sur bois, 31 x 27 cm. Musée du Louvre, Paris.



Vittore Carpaccio, *Saint Georges tuant le dragon, 1502.*
Tempera sur toile, 141 x 360 cm.
Scuola di S. Giorgio degli Schiavoni, Venise.



Étude pour la lutte avec le dragon, vers 1480.
Plume et encre, lavis gris, 19 x 12,5 cm.
Musée du Louvre, Paris.

Eh bien, lisez, dans le *Traité de Peinture* (chap. LXVIII), la description du zéphyr et de l'ouragan : elle rivalise, par la hardiesse des comparaisons et par le mouvement, avec la fameuse peinture de l'orage que Virgile a tracée dans les *Géorgiques.* Comme poésie descriptive, comme rendu des paysages, ou des effets d'atmosphère et de lumière, la littérature italienne du XVIe siècle n'a rien produit de supérieur.

On remarque – je le note en passant – quelques rapprochements subtils, des *concetti,* qui prouvent que Léonard ne dédaignait pas de s'inspirer de Pétrarque. « L'essence divine, dit-il, contenue dans la science du peintre,

fait ressembler son âme à l'âme divine, car elle lui permet de créer en toute liberté une foule d'oiseaux, de plantes, de fruits, des paysages, des campagnes, des ruines situées sur les montagnes, des sites propres à exciter chez le spectateur l'angoisse ou la terreur, ou des sites agréables, suaves et plaisants, avec des prairies en fleur, émaillées de couleurs variées.

À ces prairies, le doux souffle du vent imprime de suaves ondulations, comme si l'herbe qui s'incline voulait regarder le vent qui s'enfuit. Puis ce sont les fleuves qui descendent des hautes montagnes, gonflés comme par un déluge, et qui poussent devant eux les arbres déracinés, mêlés aux rochers, aux racines, à la terre et à l'écume, chassant tout ce qui s'oppose à leurs ravages. Ailleurs, c'est la mer, dont les vagues luttent avec les vents qui la déchirent, élevant jusqu'au ciel ses ondes superbes et les laissant retomber, pour l'en accabler, sur le vent qui fouette sa base. Cependant, les ondes l'enserrent et l'emprisonnent sous elles, et lui les déchire et les divise ; il se mêle à leur écume trouble et épuise sur elle sa rage. Parfois, entraînée par les vents, l'écume s'échappe de la mer, parcourt les rives escarpées des promontoires voisins, franchit les cimes des monts et descend dans les vallées opposées ; une partie se mêle au vent et devient sa proie, une autre lui échappe et retombe en pluie dans la mer ; une autre descend comme une trombe des hauts promontoires, chassant tout ce qui s'oppose à ses ravages. Parfois, cette dernière se rencontre avec la vague qui vient en avant, se choque avec elle et jaillit jusqu'au ciel, emplissant l'air d'un brouillard d'écume ; ce brouillard, rejeté par les vents jusqu'aux bords des promontoires, engendre des nuages obscurs, qui deviennent la proie du vent, leur vainqueur. »

À l'occasion, l'artiste-poète sait aussi trouver des accents d'un haut pathétique : telle est sa description du déluge. Elle est véritablement faite pour saisir d'effroi et d'admiration et nous force, comme l'a affirmé un biographe, à évoquer le souvenir de Dante et de Shakespeare. Après avoir montré les éléments déchaînés, l'air obscur et nuageux, troublé par la violence des vents, qui soufflent en sens contraire, et épaissi par une pluie continuelle mêlée de grêle ; les branches des arbres déracinés, mêlées à d'innombrables feuilles, entraînées tantôt d'un côté, tantôt de l'autre ; puis les arbres séculaires déracinés et déchirés par la fureur des vents ; les fragments de montagnes, déchaussés par le cours des fleuves, s'écroulant ; les animaux affolés se réfugiant sur le sommet des montagnes et oubliant leur sauvagerie devant l'imminence du danger ; le poète passe au drame

humain : hommes, femmes, enfants, sont entassés sur les tables, planches, lits ou barques ; ils se lamentent, pleurent, s'épouvantent de la fureur des vents ; d'autres flottent, noyés au gré des ondes ; d'autres encore disputent, aux lions, aux loups, et autres animaux féroces, les quelques abris où ils avaient pu atteindre.

> « Que de clameurs effrayantes, s'écrie-t-il, n'entendait-on pas, à travers l'air obscurci, au milieu des éclats du tonnerre ! Combien d'êtres humains n'eussiez-vous pas vus se boucher les oreilles pour ne pas entendre ces bruits lugubres ! D'autres se couvraient les yeux des mains pour ne pas voir le cruel carnage de leurs semblables fait par la colère de Dieu ; on voyait les vents impétueux emporter les branches des grands chênes chargés de grappes de fugitifs. Ici, c'étaient des barques renversées, les unes intactes, les autres en pièces, avec des malheureux luttant contre la mort. Là, des désespérés mettaient fin à leurs jours, ne pouvant supporter une telle douleur ; les uns se jetaient du haut des cimes élevées, d'autres s'étranglaient, d'autres brisaient la tête à leurs enfants ; d'autres se frappaient avec leurs propres armes, ou, tombant à genoux, se recommandaient à Dieu... »

Léonard s'est évidemment complu dans la rédaction de ce morceau, car il s'y est repris à trois fois, nous donnant d'abord un croquis succinct, puis deux descriptions beaucoup plus étendues, qui offrent entre elles de nombreuses variantes. Non moins sentie et nourrie est la description d'une bataille : la langue y est d'une souplesse extrême, à la fois ondoyante et précise. Le peintre-poète nous montre les chevaux entraînant et déchirant misérablement leur maître mort, attaché par les étriers, ensanglantant le chemin par lequel ils passent : les vaincus pâles, la bouche béante, effarés ; des ruisseaux de sang se mêlant à la poussière ; puis les épisodes les plus dramatiques, rendus avec une rare énergie d'expression. Le littérateur s'affirme avec plus de décision encore dans les *Fables* et les *Apologues*. Ces compositions, insuffisamment étudiées jusqu'ici, semblent se rattacher à quelque recueil ancien, plus ou moins populaire. Je doute fort qu'elles sortent de l'imagination même de Léonard. Cependant, malgré tous mes efforts, il m'a été impossible d'en découvrir la source, sauf pour la fable *le Rat et l'Huître*, qui se rencontre la première fois dans l'*Anthologie grecque*, ainsi que M. Paul Meyer veut bien me l'apprendre (il est possible que Léonard en ait emprunté la donnée à Francesco del Tuppo, dont l'*Ésope* parut à Aquilée en 1493), et qui fut de nouveau mise en œuvre par Alciat (Emblème) et par La Fontaine[19].

La donnée est d'ailleurs la même que chez les fabulistes classiques : comme chez Ésope et chez Phèdre, les animaux se chargent d'enseigner. Mais ce sont surtout les arbres et les plantes que Léonard met en scène et investit d'une mission moralisatrice. Dans la fable du papillon qui se brûle, le chercheur s'échauffe au souvenir de ses propres déceptions et atteint presque à l'éloquence : « Ô fausse lumière, s'écrie-t-il, combien d'autres n'as-tu pas dû tromper misérablement dans le passé, comme tu l'as fait pour moi ! Ou bien, si j'étais destiné à voir la lumière, ne devais-je pas être en état de distinguer entre le soleil et un sale lumignon ! »

Ces fables, d'ailleurs pleines de bon sens, manquent essentiellement de trait. Les penseurs aussi judicieux ou aussi profonds brillent rarement par l'esprit, du moins au sens où nous l'entendons. L'idée chez eux l'emporte sur la forme. Les fables ou les apologues empruntés au règne végétal sont à rapprocher de la flore symbolique donnée par Alciat, à la fin de ses *Emblèmes* (1531). Les différentes espèces d'arbres y sont passées en revue au point de vue de leur signification :

Le sapin sur montagne croît
Et sur l'eau utilement passe.

Ainsi assez souvent on voit
Qu'à profit on change de place.

Les principaux acteurs des *Fables* sont : le hibou et les grives, – la souris et la belette, – l'araignée et le raisin, – le singe et les petits oiseaux, – le chien et la peau de mouton, – le faucon et le canard, – le cèdre et son fruit, – le pêcher et le noyer, – le noyer et les passants, – le figuier et les passants, – le figuier et l'orme, – le laurier, le myrte et le poirier, – le châtaignier et le figuier, – le saule.

On jugera, par quelques extraits, de la nature et de la valeur de ces petites pièces : La fourmi avait trouvé un grain de mil ; celui-ci se sentant saisi, cria : « Si tu me rends le service de me laisser accomplir mon désir de renaître (de me reproduire), je te rendrai cent de mes pareils. Ainsi fut fait. – La plante se plaint du pieu sec et vieux placé à côté d'elle et des troncs vieux et secs qui l'entourent. L'un la maintient droite, les autres la préservent d'un voisinage fâcheux. – Le rasoir étant un jour sorti du manche qui lui servait de gaine et s'étant placé au soleil, vit le soleil se refléter sur son corps ; il s'enorgueillit outre mesure. Ruminant cette pensée, il commença à se dire en lui-même : « Retournerai-je à la boutique dont je suis récemment sorti ? Certes, non... » S'étant caché plusieurs mois, il revint un jour au grand air et en sortant du manche il vit qu'il ressemblait à une scie rouillée...



Étude pour la lutte avec le dragon, vers 1480.
Plume et encre, lavis gris, 19 x 12,5 cm.
Musée du Louvre, Paris.



Deux Allégories de l’Envie, vers 1490-1494.
Plume et encre, 21 x 29 cm. Christ Church, Oxford.

La même chose arrive aux esprits qui se vouent à l’oisiveté, au lieu de se vouer à l’exercice. À l’instar du susdit rasoir, ils perdent leur acuité, et la rouille de l’ignorance dégrade leur forme. » Les *Prophéties,* ou plutôt les *Énigmes,* forment une des parties les plus étranges de l’œuvre littéraire de Léonard. Ce sont de ces devinettes subtiles, alambiquées, chères à la Renaissance, les dignes prototypes des *Emblèmes* qu’Alciat mit à la mode à peu d’années de là. Nous y rencontrons tour à tour des fourmis, des abeilles, des brebis, des vaches, des chèvres, des ânes, des noix, des olives, des châtaignes, des chats et des souris, etc. « On verra, dit Léonard, que la nourriture des animaux entrera à travers leur peau, sans passer par leur bouche, et sortira du côté opposé pour tomber sur le sol (Explication : les cribles). – Les ossements des morts décideront, en des mouvements rapides, de la fortune de celui qui les manie (les dés). »

Ici encore nous avons affaire à quelque recueil ancien tombé dans le domaine public. Ce qui le prouve, c’est que nous retrouvons une du moins des énigmes de Léonard dans les *Facétieuses Nuits* de son compatriote Straparole, qui publia, dès 1508, ses *Sonetti, Strambotti, Epistole et Capitoli*. Le sonnet qui termine la troisième fable de la cinquième Nuit roule précisément sur la transformation des os des morts en dés à jouer :

... On verra que les os
D’aucuns morts sortiront de leur caverne obscure...
Alors, se remuans d’un brans-lement dispos,
Ils monstreront par points à mainte créature,
Le passé, le présent, et la chose future,
Et cela qui à maints empesche le repos.

On peut juger, d’après ces quelques extraits, de l’intérêt que présentent les poèmes en prose de Léonard, ses descriptions de l’ouragan ou du déluge : à défaut de la concision toute plastique et de l’éloquence vibrante de Michel-Ange, à défaut du tour oratoire, on y trouve la richesse des images et l’art de fixer, à l’aide de paroles, des effets que seule jusqu’alors la peinture avait su rendre. Tout en eux est observé ou senti. Voilà, dans cette littérature italienne du XVI[e] siècle, si artificielle, si raffinée, des qualités trop rares pour n’être pas signalées ici.

À côté du poète, il y a le moraliste et le penseur. Dans le *Codex atlanticus* (fol. II), nous lisons, à propos d’un instrument destiné à mesurer le temps, cette maxime, qui n’est pas exempte d’amertume : « On doit exécuter cet instrument afin de diviser les heures, afin que cette vie de misères ne se passe pas inutilement, et afin que notre souvenir ne se perde pas dans l’esprit des mortels. »

« Bien plus grande que la gloire donnée aux mortels par leurs trésors est celle que leur donne la vertu (le talent). Combien d’empereurs et de princes ont disparu, dont il ne reste nul souvenir !... Si tu t’excuses, en invoquant la nécessité de nourrir tes enfants, eh bien, peu de chose leur suffit : fais en sorte que les vertus leur servent de nourriture ; ce sont là richesses fidèles, car elles ne nous quittent qu’avec la vie. Que si tu alléguais enfin la nécessité de réunir un fonds en vue de ta vieillesse, sache que cette étude ne te fera jamais défaut et ne te permettra pas de vieillir ; le réceptacle des vertus sera plein de rêves et d’illusions » (chap. LXV).

« Tout mal laisse en notre mémoire un déplaisir, sauf le mal suprême, c’est-à-dire la mort, qui supprime la mémoire en même temps que la vie. » Citons encore une comparaison ingénieuse : « Un vase peut se réparer s’il se brise avant de passer par le four ; une fois cuit, toute réparation est impossible. » Puis, partout, le plus noble spiritualisme, un spiritualisme qui s’appuie, ne l’oublions pas, sur la plus vaste enquête scientifique qu’un cerveau humain ait instituée depuis Aristote : tantôt il proclame « que notre corps est soumis au ciel et que le ciel est lui-même soumis à l’esprit » ;

tantôt qu’ « une chose mortelle belle passe, mais nullement une création d’art ».

Je ne pousserai pas plus loin cette analyse : il me suffira d’avoir montré quelle place les lettres tenaient dans un esprit que l’on eût pu croire absorbé, par l’art, d’un côté, par la science ou la philosophie, de l’autre. Quelque encyclopédique que fût le Léonard de Vinci que nous connaissions, il était incomplet : nous savons désormais qu’il tenta l’impossible pour étendre encore ses moyens d’expression et qu’il y réussit. Si Michel-Ange poète force notre admiration par l’énergie farouche de son style, Léonard charme par la douceur, la sérénité du sien. Son triomphe, c’est la poésie descriptive ; mais il sait également mettre dans ses maximes une éloquence familière, véritablement pénétrante.

Il y a là, si je ne m’abuse, une note nouvelle dans la littérature italienne de la Renaissance. Le lecteur m’excusera d’y avoir insisté, un peu longuement peut-être. Rien ne saurait être indifférent de ce qui touche à un homme tel que notre héros.

L’achèvement du grand ouvrage, dans lequel M. Charles Ravaisson-Mollien a transcrit, traduit et commenté la riche collection des manuscrits de Léonard de Vinci conservée en France, permet de résoudre aujourd’hui un problème qui a vivement piqué en ces derniers temps la curiosité de tous les admirateurs de ce haut et vaste génie. Il y a quelque huit ou dix ans, une partie de la presse française faisait connaître l’hypothèse de M. le Dr Richter, admettant qu’il n’était pas impossible que Léonard, à un moment donné, se fût converti au mahométisme. On juge si les âmes pieuses frémirent à cette révélation !

Essayons à notre tour, en nous servant, et des écrits de Léonard et de traits choisis dans sa vie, de déterminer quelles ont été ses convictions religieuses. Et tout d’abord, alors même qu’il serait démontré – or c’est là précisément un des points en litige – que Léonard a rompu avec les enseignements de l’Église, il n’en demeurerait pas moins établi qu’il a été un déiste et nullement un athée ou un matérialiste.

Les doutes sur l’orthodoxie de Léonard remontent fort loin. Dès le milieu du XVIe siècle, Vasari signalait ses *Capricci nel filosafar delle cose naturali* ; il ajoutait que « l’auteur de *La Cène* en vint à une conception tellement hérétique qu’il ne se rattachait plus à n’importe quelle religion ; bref, qu’il faisait plus de cas de la qualité de philosophe que de celle de chrétien ». Après un examen approfondi, le biographe reconnut le peu de fondement de

ses assertions, car il les fit disparaître de la seconde édition de son recueil, publiée en 1568.

À travers toutes les pratiques extérieures et toutes les formules de dévotion insérées aux testaments, il est malaisé de lire au fond des consciences. Je ne crains toutefois pas d’affirmer que l’impiété proprement dite était rare en ces temps (on cite celle du Pérugin, dont les Madones sont si religieuses). Les Italiens du XVI[e] siècle tombaient plutôt dans l’hérésie, qui est elle-même une manifestation si puissante du sentiment religieux, et nullement, comme on l’a prétendu quelquefois, une manifestation de la libre pensée. Regardons autour de Léonard : que voyons-nous ? Botticelli, le tendre et suave Botticelli, l’ami du Vinci, frôla le bûcher le jour où il prêta le secours de son pinceau à Matteo Palmieri pour traduire sa conjecture sur la nature des anges. Une autre fois, Botticelli se permit une réplique des plus audacieuses, mais ne tarda pas à faire amende honorable et finit sa vie dans des sentiments de composition et de contrition qui édifièrent ses contemporains. Nous savons qu’un autre ami de Léonard, son condisciple Lorenzo di Credi, se signala, sa vie durant, par sa piété. Mais le niveau intellectuel de ces maîtres, qui n’étaient que peintres, rien de plus, ne saurait se comparer à l’envergure d’un Léonard. Dans vingt passages, Léonard revient sur la grandeur, la bonté de l’Être suprême. Il prononce son nom avec émotion ; il célèbre la justice du Créateur, du *primo motore*, qui n’a pas voulu qu’à aucune force manquassent les ordres et qualités de ses effets nécessaires. L’on a fort justement rapproché de cette déclaration un passage de Leibnitz : « La sagesse suprême de Dieu lui a fait choisir surtout les lois du mouvement les mieux ajustées et les plus convenables aux raisons abstraites et métaphysiques. » Ailleurs, Léonard s’écrie : « Je t’obéis, Seigneur, en premier lieu à cause de l’amour que je dois raisonnablement te porter ; en second lieu parce que tu sais abréger ou prolonger la vie humaine. » Ou encore : « Toi, ô dieu, qui nous vends tous les biens au prix du travail. » De telles déclarations enlèvent singulièrement de portée à ce paradoxe sur l’idolâtrie, dans lequel on a cru trouver une preuve de la hardiesse des opinions philosophiques du Vinci : « Je voudrais avoir des mots qui me servissent à blâmer ceux qui approuvent que l’on adore les hommes plutôt que le soleil, ne voyant pas dans l’Univers un corps de plus grandes grandeur et vertu que celui-là, dont la lumière illumine tous les corps célestes qui se répartissent dans l’Univers. Toutes les âmes descendent de lui, parce que la chaleur qui est dans les animaux

vivants vient des âmes. Il n'y a aucune autre chaleur ni lumière dans l'Univers, comme je le montrerai dans le quatrième livre, et certes ceux qui ont voulu adorer les hommes pour dieux, comme Jupiter, Saturne, Mars, et de semblables, ont fait une très grande erreur, puisqu'on voit que, quand même l'homme serait aussi grand que notre monde, il paraîtrait semblable à une minime étoile, laquelle paraît un point dans l'Univers, et qu'on voit encore ces hommes mortels putrescibles et corruptibles dans leurs sépultures. »



Représentation allégorique de diverses figures féminines, vers 1480.

Plume et encre sur stylet, 22,5 x 20,2 cm.

Brtitish Museum, Londres.



Allégorie de l’État de Milan, vers 1485-1487.
Plume et encre, 20,6 x 28,3 cm.
Christ Church, Oxford.

Pour comprendre un tel état d’esprit, plaçons-nous au point de vue de l’Italie de la Renaissance ; tenons compte de l’indolence qui portait les savants et les penseurs de ce pays, tout comme les artistes, à respecter les choses de la religion. Léonard s’incline, comme ses contemporains, devant les dogmes qu’on lui a enseignés dans son enfance : « Je laisse de côté les écritures sacrées, déclare-t-il quelque part, vu qu’elles sont la suprême vérité. » (*lascio star le lettere incoronate, perche sono somma verità.*)

Mais que le hasard de ses études le force à opter contre les croyances reçues et les données qui lui fournissent ses investigations : il n’y a plus place dans son esprit que pour la vérité seule ! L’Église enseigne que le monde a été créé 5288 ans avant la naissance du Christ : or, c’est par centaines de mille ans que compte Léonard ; il admet que les atterrissements du Pô ont exigé deux mille siècles !

Ses recherches sur la géologie amenèrent en effet Léonard à toucher aux plus graves problèmes de l’histoire biblique : le déluge de Noé fut-il un déluge universel ou non ? La réponse est des plus catégoriques : « Nous lisons dans la Bible que le déluge fut causé par quarante jours et quarante nuits de pluies continuelles, et que la masse des eaux s’éleva à dix coudées

au-dessus de la montagne la plus élevée de l'univers. S'il en fut ainsi, et que la pluie fut universelle, elle a dû couvrir notre globe, qui a la forme d'une sphère. Or, la surface d'une sphère est également distante du centre dans chacune de ses parties ; il était donc impossible, la sphère de l'eau se trouvant dans cette condition, que l'eau s'écoulât, car l'eau ne s'écoule que lorsqu'elle descend. Donc comment l'eau de ce déluge si grand aurait-elle pu s'écouler, s'il est prouvé qu'elle ne pouvait pas se mouvoir ? Et si elle s'écoula, comment se mit-elle en mouvement, à moins de suivre un mouvement ascendant ? Ici donc les explications tirées de la nature font défaut. Il faut ou supposer un miracle, pour résoudre notre doute, ou déclarer que cette eau s'est évaporée par la chaleur du soleil. »

Venons-en à l'attitude de Léonard vis-à-vis du christianisme. Il est certain que, tout en respectant les traditions dans lesquelles il avait été élevé (l'histoire de *La Cène* fournit d'éloquents témoignages en faveur des convictions religieuses du maître : ses scrupules à achever la figure du Christ ; sa conversation avec Zenale, etc.), le fondateur de l'Académie de Milan fit preuve d'une indépendance relative et attacha plus d'importance aux œuvres qu'aux dogmes.

Les *Prophéties* ou *Énigmes,* entre autres, contiennent un certain nombre d'allusions, dont quelques-unes ne sont pas exemptes d'indiscrétion : « Quels sont ceux qui, en croyant au fils, n'élèvent d'églises qu'à la mère ? » – Réponse : « Les chrétiens. » – « Que signifient les lamentations qui ont lieu dans toutes les parties de l'Europe chez de grandes nations pour la mort d'un seul homme mort en Orient ? » – Réponse : « Le deuil du vendredi saint. » – « Quels sont ceux qui, étant morts, donneront à manger, après mille ans, à beaucoup de vivants ? » – Réponse : « La religion des moines, qui vivent de saints, morts depuis longtemps. » – « Je vois de nouveau le Christ vendu et crucifié et ses saints martyrisés ? » – Réponse : « Les crucifix mis en vente. »

Un des chapitres – le LXXVII – du *Traité de Peinture* est consacré à la question de l'observation des jours de fête[20]. Léonard s'y élève avec force contre les hypocrites, en même temps qu'il laisse deviner qu'à ses yeux, en matière de religion, l'esprit l'emporte sur la lettre. Écoutons sa diatribe : « Dans le nombre des sots se trouve une certaine secte, dite des hypocrites, qui s'ingénient constamment à tromper et eux et les autres, mais plus encore les autres qu'eux. En réalité, ils se trompent plus qu'ils ne trompent les autres. Je veux parler de ceux qui reprochent aux peintres de se

livrer, les jours de fête, à des études sur les choses appartenant à la connaissance de la nature, et qui s'efforcent d'en acquérir la connaissance dans la mesure de leurs moyens. »

Léonard semble avoir nourri certaines préventions contre le clergé régulier. Une fois, il s'écrie : *farisei, frati santi, vol dire*, pharisiens, c'est-à-dire moines. – Ailleurs, il déclare que beaucoup font trafic de tromperie par de faux miracles, dupant la sotte multitude. « Quels sont, demande-t-il dans ses *Prophéties*, les monnaies invisibles qui font triompher ceux qui les dépensent ? » Et il répond : « Les moines qui, en dépensant des paroles, reçoivent de grandes richesses et donnent le Paradis. » – Comparée à ces attaques, l'anecdote suivante est relativement sans fiel : « Un prêtre, en parcourant sa paroisse le samedi saint, aspergea d'eau bénite le tableau auquel travaillait un peintre : celui-ci en ayant demandé la raison, le prêtre lui répondit que c'était l'usage et que Dieu rendrait au centuple le bien que l'on faisait ici-bas. À peine le bénisseur sorti, le peintre vida sur lui un grand seau d'eau en lui criant : te voilà récompensé au centuple pour le bien que tu m'as fait avec ton eau bénite, avec laquelle tu m'as à moitié abîmé mes peintures. » – Comme pendant, citons le récit qu'il fait d'une plaisante vengeance de moine.

Étant données les aspirations d'un tel homme, la morale devait compter à ses yeux autant, peut-être plus, que la foi proprement dite. Les écrits de Léonard abondent effectivement en préceptes dont la simplicité n'est égalée que par l'éloquence. Dans ce domaine, nous le savons du reste par des preuves multiples, il prêchait véritablement d'exemple.

Cueillons au hasard quelques-unes de ces fleurs exquises : « Le mensonge est tellement vil que s'il disait du bien de Dieu, il enlèverait de la grâce à sa divinité ; la vérité est tellement excellente que, même en louant les moindres choses, celles-ci deviennent nobles. – L'ardeur de l'esprit chasse la luxure : l*a passione dell'animo caccia via la lussuria*. Le mépris de Léonard pour l'argent éclate en vingt endroits : tantôt il s'écrie : « fange, or » ! Tantôt : « Ô misère humaine, de combien de choses te fais-tu esclave pour de l'argent ! »

Cependant, comme tant de natures droites, il tourna peu à peu à la misanthropie : l'amertume finit par prendre chez lui la place de la sérénité.

Il résulte des différents témoignages que je viens de rapporter et qui sont corroborés par son testament, que Léonard, sans se piquer d'une dévotion outrée et sans se mêler de discussions théologiques, se pliait docilement aux

exigences du culte ; ainsi que devaient d'ailleurs le faire tous ses contemporains, sous peine de monter sur le bûcher. Mais ce qui, chez les autres, pouvait être calcul, n'était chez lui que l'effet d'une tolérance véritablement digne d'admiration, la tolérance propre aux hommes supérieurs.

Les peintures et les dessins de Léonard vont nous permettre de serrer de plus près encore le problème : ils nous montrent que, sauf dans *La Cène*, nul artiste n'en prit plus à son aise avec l'iconographie sacrée. Non content de supprimer les nimbes et autres attributs traditionnels, il représenta les acteurs de l'histoire sainte en des attitudes pleines de poésie ou de tendresse, mais qui jurent avec les mystères terribles de la religion : l'Enfant divin lutinant un agneau ou un chat, la Vierge assise sur les genoux de sa mère, et ainsi de suite. Et cependant, aux yeux des contemporains, ces peintures étaient inspirées par le sentiment religieux le plus pur, le plus profond. Dans une lettre adressée à la marquise Isabelle d'Este, un saint personnage, le frère Pietro da Nuvolaria, découvre à la *Sainte Anne* toutes sortes d'intentions symboliques. La marquise Isabelle, de son côté, rend des tableaux religieux de Léonard le témoignage qu'ils sont suaves et pieux au possible.



Allégorie de la Joie, de la Peine et de l’Envie, vers 1490-1494.
Plume et encre, 21 x 29 cm. Christ Church, Oxford.



Raffaello Sanzio, dit **Raphaël**, *Feuille d'études, 1514.*
Plume et lavis brun, traces de pierre noire, 26,4 x 34,5 cm.
Galleria degli Uffizi, Florence.

S'il s'était agi de tout autre artiste que du Vinci, qui fut un penseur et un homme de science pour le moins autant qu'un peintre, je n'aurais pas insisté si longuement sur ses croyances religieuses et me serais borné à répéter que le style c'est l'homme. Religieuses, les peintures de Léonard le sont en effet au plus haut point, non pas, il est vrai, dans le sens ascétique que les partisans à outrance du Moyen Âge prétendent reconnaître comme la seule essence de l'art chrétien, mais dans le sens idyllique, dans ce sens que plus d'une page des Évangiles a traduit avec tant d'éloquence. C'est là aussi, somme toute, une des faces de l'art chrétien que le spectacle de l'affection maternelle et de l'affection filiale. Personne à cet égard ne peut se flatter d'avoir ému plus de mères ni charmé plus d'enfants que Léonard.

La philosophie de Léonard a été trop bien caractérisée par M. Séailles, dans un récent ouvrage, pour qu'il soit nécessaire d'y revenir ici. Je me bornerai à reproduire ci-après quelques-unes des conclusions auxquelles s'est arrêté le savant professeur de la Sorbonne.

Demandons-nous d'abord si Marsile Ficin, le champion de la philosophie néo-platonicienne, a exercé quelque influence sur son compatriote. La

Theologia platonica avait paru à Florence en 1482, ainsi avant que Léonard quittât sa ville natale pour se fixer à Milan ; elle eût donc pu peser sur la marche de son esprit. En réalité, elle semble n'y avoir tenu aucune place. Dans les douze volumes publiés par M. Charles Ravaisson-Mollien, Platon n'est cité qu'une seule fois, à propos d'un problème de géométrie ; Socrate aussi n'est mentionné qu'une seule fois, et encore M. Charles Levêque a-t-il démontré que Léonard attribue par erreur à Socrate une opinion due à Anaxagore.

Nous savons cependant que le *Timée* de Platon n'était pas inconnu au collaborateur de Léonard, Luca Pacioli ; celui-ci y puisa certaines doctrines pythagoriciennes : le parallélisme entre les corps réguliers et les éléments ; la croyance au rôle du triangle comme facteur par excellence de la formation du monde, etc.

Par contre, le nom d'Aristote revient à tout instant dans les écrits du maître. « Ce qui, chez Aristote, attire et excite Léonard, a dit M. Charles Levêque, ce sont les ouvrages qui traitent de la physique, de l'astronomie, en un mot de la nature. S'il a connu la scolastique, le syllogisme, l'*Organum* d'Aristote, plus ou moins défiguré par le Moyen Âge, il n'a fait que passer devant ce côté du péripatétisme, il ne s'y est pas arrêté. Il n'a pas livré bataille à la logique : on ne le voit pas écrire comme Bacon : *Rejiciamus igitur syllogismum,* on ne l'entend pas traiter de sophistes les plus grands philosophes grecs, comme Bacon aime à le faire. À considérer son inclination pour Aristote, il est permis de soupçonner que, à côté du métaphysicien qu'il négligeait, il avait aperçu l'observateur. Nul ne doute plus aujourd'hui qu'il n'y ait eu dans Aristote un naturaliste, un physiologiste, un zoologiste, un anatomiste qui consultait directement les phénomènes physiques et les êtres vivants. »

En tant que doctrine, Léonard penche pour le spiritualisme. Il proclame que notre corps est soumis au ciel et que le ciel est soumis à l'esprit. II n'est pas aisé toutefois de dégager un système du milieu de tant d'assertions flottantes ou contradictoires. N'essaie-t-il pas de définir l'esprit comme une puissance mêlée au corps ; car, ajoute-t-il, cet esprit ne saurait se gouverner par lui-même, ni en aucune sorte, et si tu dis qu'il se gouverne par lui-même, cela est impossible au milieu des éléments, car si l'esprit est une quantité incorporelle, cette quantité s'appelle le vide, et le vide n'existe pas dans la nature. Supposons qu'il se produise, il serait immédiatement rempli par la ruine de l'élément dans lequel il se serait produit. Donc, d'après la

définition du poids qui est la suivante : « La pesanteur est une puissance accidentelle créée par un élément tiré des autres ou tenu en suspens dans un autre, elle est en rapport entre deux éléments, dont l'un contient l'autre ou cesse de le contenir. Il suit de cette définition qu'un élément, ne pesant pas lorsqu'il est plongé dans un élément de même nature, pèse dans l'élément supérieur qui est plus léger que lui, comme nous voyons que l'eau n'a ni pesanteur ni légèreté dans d'autres cas, mais si vous la placez dans l'air, alors cette eau deviendra lourde, et si vous mettiez de l'air dans l'eau, alors l'eau qui se trouverait sur cet air acquerrait de la pesanteur, laquelle pesanteur ne peut continuer à être par elle-même, d'où il résulte que sa chute est nécessaire ! Et ainsi que l'eau tombe en bas dans le lieu qui serait vide d'eau, ainsi arriverait-il de l'esprit qui se produirait d'une façon continue dans l'élément quelconque où il se trouverait, et cette cause le déterminerait nécessairement à fuir vers le ciel jusqu'à ce qu'il fût sorti de ces éléments. »

La science de Léonard – déclare M. Séailles – « n'anéantit pas l'esprit devant les choses ; dans les choses mêmes elle cherche et retrouve l'esprit. Une philosophie sans nuances ne convenait pas à son âme mobile, qui, ici encore, concilie ce qui semble s'exclure, l'analyse et la synthèse, le goût du contingent et le sens du nécessaire. – Le rapport de l'âme au corps, dans le microcosme humain, n'est-il pas, dans le cosmos, celui de la nature au grand corps qu'elle anime ? » – de Vinci remarque que le peintre est porté à faire toutes ses figures à sa ressemblance. Le corps est la première œuvre de l'âme : elle a réalisé en lui son idée de la forme humaine, il en devient pour elle le type et l'exemplaire. Traduite en langage moderne, ajoute M. Séailles, la théorie de Léonard peut se résumer en cette formule : « le mécanisme implique le dynamisme ; tout mouvement, en dernière analyse, a son principe dans l'activité spirituelle ».

Ailleurs, après avoir déclaré que les sens sont terrestres et que la raison est indépendante d'eux, Léonard proclame que toutes nos connaissances viennent des sens, reproduisant ainsi la maxime des stoïciens : *nihil est in intellectu quod non fuerit prius in sensu*.

Cette classification des sens est des plus curieuses. En premier lieu, d'après Léonard, vient la vue, qui reçoit les impressions sous forme de lignes droites dessinant une pyramide et qui peut se rendre immédiatement compte de la cause et de la provenance des impressions. Vient ensuite l'ouïe, qui se trompe souvent sur la provenance et l'éloignement des sons

(exemple l’écho). L’odorat a encore moins de certitude. Enfin, le goût et le toucher ont besoin, pour exercer leurs fonctions, du contact matériel. (*Traité de Peinture*, chap. II.)

À l’occasion, le peintre philosophe se livre à des considérations, de tout point transcendantes, sur le temps, le passé et l’avenir. Kant n’eût pas mieux raisonné.

Dans sa conception de la nature, enfin, Léonard est l’esprit le plus sain qui ait jamais existé : chez lui nulle trace de pessimisme ; il essaie de comprendre l’œuvre du demiourgos et s’efforce de l’admirer. Tout au plus s’il lui arrive une fois de constater que, chez beaucoup d’animaux, la nature a été plutôt une cruelle marâtre qu’une mère ; mais vite il ajoute : « Chez quelques-uns, elle a été non une marâtre, mais une mère pleine de pitié. »

L’on reproche à notre siècle de trop regarder en arrière toutes les fois qu’il s’agit d’art : ne serait-on pas plutôt dans le vrai en constatant que, en matière de science, il n’a pas suffisamment souci du passé ! À peine si l’œuvre des grands inventeurs tente de loin en loin la curiosité de quelque chercheur ; nous en sommes réduits aux vulgarisations si hâtives – pour ne pas dire plus – de Louis Figuier, là où il faudrait l’intervention d’hommes du métier. L’un de ceux-ci – M. Berthelot – a cependant montré, en ces toutes dernières années (et avec quelle supériorité !), que les études rétrospectives ne nuisent nullement à l’originalité et qu’il est facile de rendre justice aux efforts des devanciers, tout en frayant à la science des voies nouvelles. Ce ne sera pas une des moins fécondes leçons que nous aura données l’illustre historien de l’alchimie.

L’indifférence du monde savant – en dehors d’exceptions trop peu nombreuses, telles que celle à laquelle je viens de faire allusion – s’explique, si elle ne s’excuse pas : les découvertes du temps jadis sont-elles autre chose que les premiers échelons du monument dont notre génération se flatte de couronner le faite ! Combien les poètes et les artistes sont heureux en comparaison des inventeurs ! Leurs chefs-d’œuvre continuent à resplendir d’une éternelle jeunesse ; loin de les surpasser, tout au plus si nous parvenons parfois à les égaler. Le génie le plus suggestif et le plus complet qui se dresse sur le seuil de l’ère nouvelle en a fait la douloureuse expérience : en lui la postérité a porté aux nues l’artiste et laissé dans l’ombre, ou peu s’en faut, l’homme de science !



Sandro Botticelli, *La Calomnie, 1495.*
Tempera sur panneau de bois, 62 x 91 cm.
Galleria degli Uffizi, Florence.



Andrea del Sarto, *La Charité, 1518.*
Huile sur toile, 185 x 137 cm.
Musée du Louvre, Paris.

Et cependant la gloire de notre grand Léonard a ceci de particulier qu'elle ne saurait porter ombrage à n'importe quel savant de nos jours. Si l'étude de ses manuscrits permet de reculer de deux, parfois même de trois ou quatre siècles, la date de tant de découvertes capitales, les droits de ses successeurs n'en restent pas moins intacts. Je m'explique : les manuscrits du maître étant restés inédits jusqu'à ces dernières années, chacune des lois qu'il a établies ou devinées a dû être trouvée une seconde fois. Quelque flatteuses qu'aient été pour sa mémoire ces confirmations spontanées, dont la plupart se sont produites si longtemps après sa mort, l'antériorité de ses

titres ne diminue en rien le mérite de ses successeurs : ils sont arrivés aux mêmes résultats par des voies différentes et n'ont pas à compter avec lui, du moment où il avait négligé de prendre date.

L'existence des grands poètes ou des grands artistes n'a que rarement été semée de roses ; mais celle des grands inventeurs tient presque invariablement du martyre : prononcer les noms de Roger Bacon et de Raymond Lulle, de Ramus, de Michel Servet et de Bernard Palissy, de Galilée et de Denis Papin, pour ne point parler d'Archimède, de Christophe Colomb, et de tant d'autres, c'est rappeler la rage des bourreaux et les souffrances des victimes. Comme si ce n'était pas assez de la haine des hommes, les éléments mêmes ont plus d'une fois conspiré contre eux. Le Vinci n'a pas échappé à la loi commune ; mais, n'ayant pas divulgué ses secrets, il a connu moins d'épreuves et en a été quitte pour s'expatrier dans la vieillesse, dure extrémité, quelque doré qu'ait été son exil.

Lui, du moins, n'a pas le droit de se plaindre. Une justice immanente réside dans les choses de la science, plus encore que dans celles de la vie. Il est naturel, il est équitable, que les contemporains n'aient pas témoigné leur gratitude à celui qui gardait pour lui tant d'aperçus lumineux, tant de découvertes transcendantes. Léonard ne travaillait que pour sa satisfaction personnelle : pourquoi ceux qu'il dédaignait lui eussent-ils su gré de son indifférence à leur égard ? Tout au plus s'il appartient à la postérité d'acquitter les dettes contractées vis-à-vis de la science pure.

Et puis, cette manière de comprendre l'existence ne méritait-elle pas un blâme ? Léonard se persuadait-il qu'il vivrait éternellement ? Sexagénaire déjà, il n'avait pris aucune précaution pour la publication de ses travaux. Il a expié cruellement son incurie. L'énergie du caractère n'était évidemment pas chez lui à la hauteur de l'esprit. Ne nous étonnons pas si le XIXe siècle seulement a commencé à rendre justice à l'homme de génie qui a entrevu tout un monde de lois capitales.

L'alliance de la science et de l'art n'était pas un phénomène nouveau en Italie : les esprits, rompus à tous les exercices par l'incomparable gymnastique de l'éducation classique – n'en déplaise à M. Jules Lemaître – abordaient, sans s'exposer à trop d'échecs, des tâches fort variées. En s'attaquant à ce domaine, le peintre de *La Cène* et le sculpteur de la statue de François Sforza pouvait s'autoriser de l'exemple de plusieurs artistes italiens célèbres. Brunellesco avait cultivé avec ardeur les mathématiques ; Piero della Francesca, la géométrie ; Alberti avait composé les *Ludi*

matematici et inventé un moyen de mesurer la profondeur de la mer, dans les endroits où la sonde ne peut arriver ; il s'était également occupé *de motibus ponderis*. De même, parmi les contemporains de Léonard, Andrea Sansovino étudia la cosmographie, Peruzzi les mathématiques et l'astrologie.

L'idée de rédiger et de livrer à la publicité des traités sur les arts n'était pas nouvelle, elle non plus. L'*Architecture* d'Alberti n'avait-elle pas vu le jour dès 1485, le *De Sculptura* de Gaurico en 1504, la *Divina Proportione* de Pacioli en 1509, le *Vitruve* de Fra Giocondo en 1511 !

Une vocation scientifique si prononcée a-t-elle favorisé ou contrarié l'œuvre de l'artiste ? On se plaît à citer Léonard comme exemple de ce que peut l'union de l'art et de la science. En lui, affirme-t-on, le génie créateur a reçu une nouvelle impulsion grâce aux minuties de l'analyse ; le raisonnement a fortifié les visions de l'imagination ou les élans du cœur. Est-ce bien vrai ? Gêné par ce besoin perpétuel d'investigation, Léonard s'est senti troublé à tout instant dans son inspiration. Personne n'a tâtonné autant que lui ; personne n'a laissé tant d'œuvres inachevées. Et ces œuvres mêmes, ces rares chefs-d'œuvre, combien en est-il, à l'exception de *La Cène*, qui traduisent une idée complète, une idée forte, généreuse, véritablement concrète, à la façon des créations de Raphaël ? Ce sont des portraits (et en buste seulement) tout au plus des *Saintes Familles*, un bout de paysage, des fragments admirables, bien propres à démontrer que si l'application scientifique avait fini par développer en Léonard le culte le plus exquis de la forme, elle lui avait en revanche enlevé la faculté de concevoir des vues d'ensemble, à la fois pittoresques et littéraires, et le privilège de les livrer à l'admiration du public toutes chaudes encore, toutes vibrantes de l'inspiration première. C'est cette tendance scientifique également qui lui a fait rechercher la solution des lois du clair-obscur, les tonalités brunes, au détriment peut-être de la magnificence de la couleur, telle qu'elle s'incarnait dans les Vénitiens.

En me résumant, je dirai qu'il a fallu toute la supériorité du génie de Léonard pour concilier des données aussi opposées que l'art et la science. Cette fusion, il ne l'a réalisée qu'incomplètement, et tout autre y aurait échoué. Avant de caractériser la manière de travailler de Léonard et de nous attacher à quelques-unes de ses conquêtes, – les énumérer toutes serait chimérique, – il est indispensable que nous recherchions comment il s'est initié à ces études, et comment il est parvenu à dominer, à un degré si

éminent, le champ sans limites des sciences mathématiques, physiques et naturelles.

L'Enfant, on l'a vu, était doué d'une façon peu commune pour les sciences exactes. Son entrée dans l'atelier de Verrocchio ne put que le confirmer dans ces goûts, qui alternaient avec une irrésistible vocation artistique. Ne savons-nous pas que Verrocchio cultivait avec passion la perspective et la géométrie ? Mais, en dépit des indications ou des encouragements qu'un tel maître put donner à un tel disciple, celui-ci fut avant tout le fils de ses œuvres. Est-il même bien certain qu'il se soit livré assidûment dès lors à des expériences scientifiques ? Le milieu florentin, si ardent, si affiné, pour les choses de la littérature et de l'art, n'avait pas atteint à une virtuosité égale dans le domaine des sciences positives. Fidèles à la doctrine de Platon, préconisée par les Médicis et rajeunie par leur protégé Marsile Ficin, les Florentins recherchaient la beauté plus que la vérité ; alors même qu'ils s'attaquaient à celle-ci, ils préféraient les lois absolues, telles qu'en offrent les mathématiques, aux solutions relatives, formant le fond des sciences naturelles. C'étaient l'arithmétique, la perspective, l'astronomie, qui passionnaient, outre Verrocchio, Léon-Baptiste Alberti, Piero della Francesca, ou encore Toscanelli, le précurseur de Christophe Colomb.

Alberti est bien le représentant de ces tendances : il excelle dans les sciences exactes, invente, à titre de divertissement, les machines les plus ingénieuses, mais se dérobe quand il s'agit de sciences naturelles. Qu'on ne m'objecte pas le développement pris à Florence par les études anatomiques : leurs adeptes étaient des sculpteurs ou des peintres, non des savants de profession ; l'exégèse scientifique n'avait rien à voir avec leurs dissections. Bien plus, c'est dans la Haute Italie, à Venise, que parurent les premiers manuels d'anatomie, celui d'Al. Benedetti (Pavie, 1478) et le *Fasciculus Medicinæ* de Ketham.

À cette époque, comme antérieurement, comme depuis, Florence triomphait par sa critique incessante, qui dégénérait trop souvent en raillerie et en scepticisme, par son labeur acharné et méthodique ; il lui manquait la candeur, les illusions – j'allais dire les hallucinations – de la jeunesse, ses audaces. L'imagination et le sentiment n'y venaient qu'au second rang ; or, quoi que l'on dise, sans un je ne sais quoi de fébrile et de morbide, les hommes de science eux-mêmes chercheraient vainement les intuitions grâce auxquelles ils franchissent d'un bond des distances que la raison mettrait

des siècles à parcourir. De même que l’École de peinture florentine est avant tout une École de dessinateurs, de même la science florentine, sans en excepter le grand Galilée, brille avant tout par la rigueur de l’observation, la sagesse des déductions. Mais, telle fut, jusqu’en plein XVII[e] siècle, la vitalité intellectuelle de l’Italie, que, le mouvement arrêté ou ralenti dans une province, une autre province prenait son essor. On vit ainsi surgir, sur un sol en apparence épuisé, l’École philosophique de Naples avec des représentants de la valeur de Telesio, de Giordano Bruno, de Campanella, de Vanini.

Vis-à-vis de Léonard, ce fut la Haute Italie qui joua le rôle de levain : nul doute que ce ne soit le contact des Milanais qui développa sa vocation scientifique. Ses nouveaux concitoyens n’avaient ni la culture des Florentins, ni leurs aspirations spiritualistes ; que dis-je, ils sacrifiaient aux doctrines diamétralement opposées ; en regard de l’autel de Platon, ils dressaient celui d’Aristote et de ses interprètes arabes, Avicenne et Averroès. Au XVI[e] siècle encore, ces chefs d’école comptaient de nombreux exégètes dans les chaires et universités de Pavie, de Padoue et de Bologne, comme l’a surabondamment démontré Ernest Renan dans son beau livre sur Averroès et l’averroïsme. Ce furent là, si je ne m’abuse, les vrais initiateurs de Léonard. Ils lui apprirent à observer et non plus seulement à réfléchir ; ils firent alterner chez lui le goût des expériences avec celui des conceptions abstraites. Leur disciple, un disciple bien indépendant, invoque à tout instant leur témoignage, sauf à le réfuter quand il lui semble entaché d’erreur.



Peintre toscan, *Madone à l'Enfant avec saint Jean-Baptiste et deux anges, première décennie* du XVIe siècle. Tempera sur bois, 155 x 122 cm.

Palazzo Mozzi-Bardini, Florence.



Anonyme, *Madone à l'Enfant, vers 1510-1515.*
Huile sur bois, 24,2 x 17,3 cm.
Galleria degli Uffizi, Florence.

En matière de sciences exactes, l'Antiquité classique ne fut pas, en effet, l'unique source de progrès. Toute une partie, et non la moins importante, des mathématiques, la numération au moyen des chiffres arabes ou plus exactement des chiffres indiens (car les Arabes n'ont fait que copier les Hindous), ne devait rien aux Grecs. Ce fut d'ailleurs un Italien, Leonardo Pisano, surnommé Fibonacci, le plus grand mathématicien du Moyen Âge, qui eut le mérite de répandre ces chiffres par son *Liber Abaci*, publié en 1202. D'autre part, la conception cosmographique de Ptolémée pesait lourdement sur la science italienne et paralysait tout progrès. Ce fut un

étranger, au surplus élève des universités italiennes, Copernic, qui secoua enfin le joug. Mais si les Italiens se mirent si facilement à la tête de la civilisation, ne fut-ce pas grâce aux innombrables éléments antiques qu'ils avaient conservés, tandis qu'ailleurs le flot de la barbarie avait tout balayé ?

En outre, n'est-ce pas commettre un anachronisme que de placer le début de la Renaissance au XV[e] siècle, au temps où se développa la désolante école des philologues, alors qu'elle s'affirma en réalité cent ans plus tôt, avec Pétrarque ? N'eût-il réussi, en s'établissant dans la Haute Italie, qu'à élargir l'horizon florentin, que Léonard n'eût pas eu à regretter d'y avoir cherché fortune. Mais ce fonds milanais ou lombard, d'apparence lourde, offrait d'autres avantages ; il était riche de volonté, d'esprit de suite, de vie latente. Je suis en mesure de démontrer, sur un point spécial, combien le Vinci lui a dû d'inspirations ou de leçons : jusqu'à ces dernières années, on inscrivait à son actif tous les progrès réalisés dans l'hydraulique et, peu s'en faut, l'invention même des canaux ; or, voici qu'un savant ingénieur et architecte milanais, M. Beltrami, vient de prouver que, dès le XII[e] siècle, les Lombards avaient fait dériver le Tessin, en vue de l'irrigation, peut-être même de la navigation.

À partir de ce moment, les entreprises de ce genre se multiplient ; un vaste réseau de canaux sillonne ces plaines si fertiles ; bref, au moment où Léonard parut à Milan, c'est-à-dire après 1480, loin d'avoir à créer de toutes pièces la théorie et l'application, il n'eut qu'à continuer les travaux de ses prédécesseurs, sauf, cela va de soi quand il s'agit d'une organisation aussi privilégiée, à les renouveler dans le détail et à y ajouter tout un monde de perfectionnements.

Ici, comme en tant d'autres manifestations, apparaît l'esprit de doute et d'initiative, le ferment réaliste, pour l'appeler par son nom, qui est intervenu à côté de la Tradition classique, comme le principal facteur de la Renaissance. Grâce à lui, mais grâce aussi aux aptitudes exceptionnelles du Vinci, ce grand renouvellement de la pensée humaine s'est étendu à la science aussi bien qu'à la poésie et à l'art.

Léonard avait certainement déjà poussé fort loin ses expériences personnelles, lorsqu'il se mit à dépouiller les travaux de ses prédécesseurs, et à constituer ce que l'on appellerait aujourd'hui la bibliographie du sujet.

Les détracteurs de la Renaissance – et ils relèvent de nos jours la tête – prétendent que l'étude des auteurs anciens et l'idolâtrie dont ils furent l'objet paralysèrent, pour longtemps, le progrès des sciences.

L’exemple de Léonard semble de prime abord leur donner raison ; mais gardons-nous des apparences ! L’enquête rétrospective – devoir qui incombe à tout esprit désireux de tenir compte des conquêtes du passé – n’a pu tuer l’initiative que chez ceux qui n’en possédaient guère. Léonard nous en fournit une démonstration éloquente : il consulte les anciens, mais, pour les discuter, s’empare de leurs découvertes quand elles lui paraissent fondées (quel homme de science a le droit d’agir autrement !), mais n’hésite pas à les combattre quand l’expérience lui en démontre les erreurs. C’est ainsi qu’il réfute la théorie rapportée par Pline au sujet de la salure de la mer. C’est ainsi encore qu’il prodigue les sarcasmes à la théorie d’Épicure sur les dimensions du soleil. « Supposons, dit-il, que, comme le soutient Épicure, le soleil soit grand comme il paraît l’être ; son diamètre paraissant une mesure de pied et le soleil entrant mille fois dans sa course de vingt-quatre heures, il fournirait donc une course de mille pieds, c’est-à-dire de cinq cents brasses, soit un sixième de mille.

Il en résulterait que, dans sa course entre le jour et la nuit, il cheminerait la sixième partie d’un mille ; ce vénérable colimaçon de soleil cheminerait donc vingt-cinq brasses par heure. » On trouvera dans le volume de M. Séailles, vingt autres exemples établissant la parfaite indépendance de Léonard vis-à-vis de toute tradition.

Assurément, un tel esprit de révolte et un tel esprit d’initiative n’étaient pas nouveaux dans l’Europe chrétienne. Dès le XIIIe siècle, Albert le Grand, Roger Bacon, Arnauld de Villeneuve, Raymond Lulle avaient à la fois soumis à révision les assertions des anciens et essayé de secouer le joug de la scolastique. Mais que sont leurs efforts comparés à ceux de leur émule italien ! Qui s’est jamais affranchi comme lui de tout esprit de système ! qui a jamais poussé à ce point la sincérité de l’observation ! C’est que, jamais non plus, une telle rectitude de jugement ne s’était alliée à une telle subtilité d’analyse. Léonard est la sagacité même ; un instinct merveilleux le préserve de toute erreur, soit de méthode, soit de diagnostic.

Au point de vue théorique, une indépendance et une sincérité si grandes semblaient ne pouvoir que favoriser les progrès de la science ; au point de vue de la propagation des idées, elles ne pouvaient que nuire. Si le philosophe, si le savant était entré plus avant dans les catégories établies par ses prédécesseurs, au lieu de s’évertuer à créer, à lui seul, et la philosophie et la science, il lui eût été possible de procéder à cet essai de concentration, de coordination, de synthèse, que ses analyses infinies lui ont fait trop

souvent perdre de vue. Et de même, si ses observations, ses préceptes, ne frappèrent pas plus vivement les contemporains, cela ne tient-il pas à sa façon de les formuler ? Peu familiarisé avec la netteté d'exposition à laquelle une longue pratique avait initié les humanistes et leurs alliés, le Vinci se bornait à consigner les résultats de ses recherches sous la forme qui lui paraissait la plus naturelle, sans se soucier d'en augmenter l'effet au moyen d'artifices oratoires. Est-il surprenant que son isolement fût en raison même de son originalité : *Væ soli* ! Son style n'était ni assez concis ni assez saisissant, ses idées n'étaient pas assez systématiques pour que les universités de son temps éprouvassent quelque velléité de les adopter. Plutôt que de réduire ses observations en corps de doctrine, plutôt que de formuler des axiomes, il se plaisait, dans son excès de loyauté, à grouper ses découvertes par paragraphes, sans pédantisme aucun, sans trace d'appareil philosophique. Il n'était pas de ceux qui se persuadent qu'un chapitre, un livre, une fois terminé, ils en ont fini avec une question ; il y revenait sans relâche, n'estimant que la science qui se renouvelle périodiquement elle-même. Prenant pour guide unique son insatiable curiosité, il s'en remettait à sa sagacité du soin de résoudre les problèmes, ou du moins du soin de les poser, ce qui est aussi un acheminement vers la vérité. Il procédait par des lueurs de génie plutôt que par des investigations méthodiques. À peine si l'on trouve de loin en loin une argumentation véritablement serrée et rigoureuse : telle la discussion sur la relation qui existe entre le déluge et la présence de coquillages sur le sommet des montagnes, ou encore la réfutation du système d'Épicure.

Le maître se rendait compte de ces lacunes et, plus d'une fois, il éprouva le besoin de justifier ses recherches par quelque considération transcendante. Écoutons-le : « Pour sauvegarder le don principal de la nature, à savoir la liberté (c'est le futur ingénieur de César Borgia qui parle ainsi !), je connais des moyens d'attaque et de défense contre les entreprises de tyrans ambitieux. Et en premier lieu, je parlerai de la situation des remparts, et je montrerai comment les peuples peuvent maintenir leurs seigneurs bons et justes. »



Raffaello Sanzio, dit **Raphaël**, *Portrait de jeune femme,*
dit *La Dame à la Licorne,* 1506. Huile sur bois,
transposée sur toile, 65 x 51 cm. Palazzo Pitti, Florence.



Vierge à la Licorne, vers 1481.
Plume et encre, 9,5 x 7,5 cm.
Ashmolean Museum, Oxford.

La modestie chez lui égalait l'ardeur. Quel chercheur a jamais parlé avec plus d'humilité de ses découvertes ! « M'apercevant que je ne puis choisir un sujet de grande utilité ou d'un grand agrément, parce que les hommes qui sont venus avant moi ont pris pour eux tous les thèmes utiles et nécessaires, je ferai comme celui qui, étant pauvre, arriva le dernier à la foire : ne pouvant se procurer d'autres marchandises, il prend toutes celles qui ont déjà été vues, et qui n'ont pas été achetées, mais refusées pour leur peu de valeur. Cette marchandise dédaignée par la foule des acheteurs, je la chargerai dans mon modeste bagage, et je la distribuerai, non dans de

grandes cités, mais dans de pauvres villages, prenant le prix que valent les choses que j'offre. »

Mais, à l'occasion, il trouve aussi des accents émus ou indignés pour affirmer la valeur de ses recherches ou pour revendiquer les droits de la science : « Les inventeurs, les interprètes entre la nature et les hommes, comparés aux trompettes et aux hérauts des travaux d'autrui, doivent être jugés et considérés comme l'objet et l'image, que cet objet reflète dans le miroir. L'un est quelque chose par lui-même, l'autre n'est rien. Cette race doit peu à la nature, car c'est uniquement par suite d'un hasard qu'elle a revêtu la forme humaine, sans quoi je la classerais parmi les troupeaux d'animaux. »

Nous venons de voir quels dons le destin avait prodigués au lutteur, de quelles armes il s'était assuré la possession. Ainsi préparé, comment s'y prendrait-il dans ce corps à corps avec la nature ? Procéderait-il d'après une tactique arrêtée d'avance ou s'abandonnerait-il aux inspirations du moment ?

À n'écouter que sa profession de foi, on est tenté de le considérer comme un savant à système. N'insiste-t-il pas, avec une énergie rare chez lui, sur la nécessité de raisonner avant d'exécuter : « Étudie premièrement la science. C'est un triste maître que celui dont l'ouvrage surpasse le jugement, mais celui-là approche de la perfection dont l'ouvrage est surpassé par le jugement. » Et ailleurs, il compare l'homme qui procéderait ainsi à un nautonier qui s'embarquerait sans gouvernail ou sans boussole.

De telles maximes sont faites pour surprendre chez celui qui fut, plus que tout autre, l'apôtre de l'empirisme. Ses carnets, qui nous initient au « processus » de sa pensée, nous le montrent, en effet, notant, sans parti pris aucun, ses observations, ses impressions, ses idées et jusqu'à ses doutes, au fur et à mesure qu'ils se présentaient à son esprit, sauf à se répéter, à se corriger, parfois même à se contredire. Il en était quitte, au cas échéant, pour effacer après coup ou pour écrire en marge la mention : *falso* ou *non è desso*. On devine s'il serait dangereux de prendre ces scrupules, ces confidences, pour des solutions ou des révélations !

Ici, comme en mainte autre circonstance, la contradiction entre les préceptes et les agissements de l'homme de génie éclate au grand jour.

L'indécision formait le fond de son caractère ; elle avait grandi en raison même de la variété de ses études ; elle l'empêchait de se concentrer longtemps sur le même objet et surtout d'affirmer ses découvertes avec la

décision, avec l'autorité nécessaires. Personne ne passait avec plus de mobilité d'un sujet à un autre ; cédant à un instinct que l'âge avait développé, il s'efforçait d'étendre plutôt que d'affermir ses conquêtes ; à ses yeux tout confine à tout.

C'est un spectacle véritablement touchant et sublime qu'une telle sincérité et une telle foi ! Sans se soucier du ridicule qui s'attache aux tentatives prématurées, il ne cesse d'amasser des matériaux et d'essayer sur tous les phénomènes, grands ou petits, les puissantes facultés d'analyse dont la nature l'avait doté.

Personne moins que lui n'avait un génie concret et synthétique, pressentant les vérités sans le secours de l'expérience et les formulant en mots ailés. Il procédait par des analyses extraordinairement subtiles, parfois diffuses, s'attachant à quelque infiniment petit (ainsi Darwin avait révélé le rôle des vers de terre dans le renouvellement du sol) ; puis, par son habileté à grouper les faits isolés, en apparence les plus négligeables, il tirait, de la somme énorme d'études de détail, quelque belle loi transcendante.



Étude d'anémones en fleur, vers 1506-1508.
Plume et encre sur pierre noire, 8,5 x 14 cm.
Windsor Castle, Royal Collection Trust, Londres.

Le premier, ce chercheur inassouvi comprit combien il importait de refondre et de codifier ses amas de notes (il nous a laissé jusqu'à dix rédactions différentes pour un seul paragraphe) ! Il s'employa activement à cette tâche, entre autres en 1508-1509 n. s., pendant un séjour à Florence. Malheureusement, d'autres devoirs le réclamèrent, et il en fut réduit à léguer à la postérité un fouillis parfois inextricable, quelque chose comme le manuscrit des *Pensées* de Pascal.

D'autre part, les milliers d'observations de détail, recueillies avec tant de patience et de sagacité, n'avaient de prix qu'autant qu'elles seraient reliées les unes aux autres, groupées, vivifiées par une pensée supérieure. L'artiste philosophe se rendait nettement compte de cette nécessité ; il la proclamait quand il comparait, en un langage imagé, la théorie au capitaine et la pratique aux soldats (*La scientia è il chapitano e la pratica sono i soldati*). Il n'était pas moins heureusement inspiré quand, dans sa conviction que rien ici-bas n'est immuable, il représentait le progrès par une série de cubes rangés les uns derrière les autres, et dont le dernier fait tomber son voisin, celui-ci à son tour le plus rapproché et ainsi de suite. « L'un chasse l'autre », telle est la légende qui accompagne le croquis, et, afin que nul n'en ignore, le Vinci ajoute : « Ces cubes signifient la vie et les études humaines. »

Depuis qu'Aristote avait consigné ses huit cent quatre-vingt-six problèmes, aucun cerveau humain n'avait travaillé avec cette ardeur fébrile à découvrir le pourquoi de toutes choses. Léonard cherchait et méditait sans relâche, et dans la solitude de l'atelier, et dans la société, et, à la manière des péripatéticiens, pendant les promenades[21]. Il mit notamment à profit le voisinage des Alpes pour entreprendre de fréquentes excursions, où le géographe, l'ingénieur hydrographe, le naturaliste, le géologue, le météorologiste, et jusqu'au peintre trouvaient également à s'instruire.

Et cependant, quelque insatiable que fût sa curiosité, l'impression première est que l'Italien avait moins d'envergure que le Grec. Il ne portait pas le même intérêt aux questions morales et sociales ; indifférence bien naturelle chez celui à qui manquait la forte éducation classique. Mais aussi, il ne demandait pas à ses observations ou à ses expériences plus qu'elles ne pouvaient donner ; loin de lui la pensée d'étendre au monde de l'âme les lois qu'il avait constatées dans le monde physique ; ce n'est pas à lui que l'on reprochera d'avoir fait faire faillite à la science. Son action a donc été infiniment plus bornée que celle des grands penseurs de l'Antiquité. Si, nouvel Épicure, il « tente de forcer... le temple où la Nature enserre et clôt ses lois », si « son héroïque ardeur... l'entraîne par delà les murs flambants du monde », si « son âme et sa pensée explorent l'infini », il ne songe pas à se faire de tant de révélations une arme de combat. Aussi nul Lucrèce n'eut-il l'idée de le montrer défiant la divinité ou foulant aux pieds le monstre de la superstition :

Quare Religio, pedibus subjecta, vicissim
Obteritur, nos æquat Victoria cœlo.

Bien au contraire, en toute occasion, le savant italien affirme sa foi dans la sagesse, dans la bonté de l'Être suprême.

En dépit des lacunes que je n'ai pas essayé de dissimuler, le Vinci a créé la méthode expérimentale, entrevue par les anciens, mais à peine ou mal pratiquée par eux. Alexandre de Humboldt, qui l'a proclamé « le plus grand physicien du XVe siècle, alliant à des connaissances distinguées en mathématiques la plus admirable intuition de la nature », déclare que, de même que Bacon, et tout un siècle avant lui, Léonard tenait l'induction pour la seule méthode sûre dans les sciences naturelles. Gilbert Govi, à son tour, proclame que Léonard est l'inventeur de la méthode à laquelle Galilée dut, un siècle plus tard, ses plus belles découvertes, et qui valut à Bacon, « qui l'enseigna sans la comprendre, la réputation de rénovateur des sciences ».

Mais écoutons Léonard lui-même : « L'interprète de la nature, dit-il, c'est l'expérience ; elle ne trompe jamais ; c'est notre jugement qui quelquefois se trompe lui-même, parce qu'il s'attend à des effets auxquels l'expérience se refuse. » Définition aussi claire que forte, bien faite pour établir que nous n'avons pas seulement affaire à un homme d'instinct, mais bien à un penseur et à un philosophe.



Étude de mûriers, vers 1505.
Plume et sanguine, 9 x 6 cm. Windsor Castle,
Royal Collection Trust, Londres.



Étude de fleurs herbacées, vers 1481-1483.
Pointe de métal, plume et encre, 18,3 x 21 cm.
Galleria dell’Accademia, Venise.

Malgré l’extrême dispersion de ses travaux, cet esprit véritablement transcendant avait horreur de la futilité : il recommandait instamment de fuir les études dont les résultats meurent avec nous (*Fuggi quello studio del quale la resultante opera more insieme coll’ operante d’essa*). Que nous voilà loin des rêveries de Cardan, qui consacra un volume énorme, agrémenté de huit cents gravures, à établir la corrélation entre les lignes de la face humaine et les planètes !

Si l’on en croit certains érudits ou romanciers de nos jours, Léonard aurait été l’héritier des grands initiés de l’Antiquité et le précurseur des

mages modernes, à la façon du Dr Papus ou du Sâr Péladan. – Ainsi chaque génération éprouve le besoin de se créer des ancêtres ! Comme le Vinci n'a pas été seulement l'artiste supérieur que chacun admire, mais encore un savant de la première volée, l'on devine si la question vaut la peine qu'on l'examine. Je rechercherai donc s'il est vrai, comme on l'a affirmé, que les manuscrits du maître portent la trace de recherches magiques ; s'il est juste, comme le prétendent Symonds ou Gabriele d'Annunzio, de lui accoler l'épithète de mage.

Combien il est regrettable que M. Gilbert-Augustin Thierry, l'historien des démonographes, ou M. Édouard Schuré, l'évocateur des grands initiés, ou M. Jules Bois, qui connaît si bien la satanie et la magie, n'aient pas appliqué leur imagination ou leur critique aux agissements du Vinci ! Familiarisés comme ils le sont avec Hermès Trismégiste et Pythagore, ils nous eussent dévoilé bien des secrets de ce génie plein de détours et de pénombre. Mes vues sont courtes, mon exégèse rationaliste ; j'en fais mon *mea culpa ;* à un autre, mieux préparé, de percer les ténèbres lumineuses qui entourent le Faust italien. Loin de moi d'ailleurs la pensée de médire des sciences occultes : que de fois n'ont-elles pas valu aux sciences positives d'éclatants progrès ! Enflammé par le mystère, il semble que l'esprit acquière plus d'acuité et comme un don de seconde vue.

Du commencement à la fin, notre héros – et cette circonstance a échappé à ceux qui voient en lui un initié – vécut dans un milieu étrange et compromettant s'il en fut : de même que le Christ fréquentait les publicains, de même le Vinci se plut dans la société des mystiques, des illuminés, des astrologues, des alchimistes, des charlatans de toute sorte. Son baptême, il le reçut à Florence même, mais par l'initiateur le plus noble, par le grand propagateur de la doctrine platonicienne et le philosophe bien-aimé des Médicis, Marsile Ficin. Nous savons que le futur peintre de *La Cène* et de *La Joconde* possédait, dans sa minuscule bibliothèque, le traité *De Immortalità d'Anima* de Ficin, dont une édition latine avait paru en 1482 (selon toute probabilité, en pauvre latiniste qu'il était, Léonard se contentait de quelque traduction italienne manuscrite). Mais l'heure n'avait pas sonné encore à Florence pour l'avènement de l'occultisme. Il y avait dans ce milieu archicritique trop de raison et pas assez d'imagination pour lui faire prendre goût au surnaturel. Tout ce qui leur restait de candeur, de foi, de mysticisme, les Florentins l'absorbaient dans les choses de la religion, dans des dogmes d'une orthodoxie irréprochable.

Sans toucher au fond même du débat, sans déflorer nos conclusions, constatons que, dès lors, le jeune Vinci mordait au mystère, sinon à l'occultisme. Il n'avait que vingt et un ans quand il adopta le système d'écriture auquel il resta fidèle jusqu'à son dernier jour, c'est-à-dire de droite à gauche, à la façon des Orientaux. Nul doute qu'il ne voulût par cette sorte de cryptographie dérouter les indiscrets et les empêcher de lui dérober des secrets conquis au prix de tant de veilles. Mais cet esprit insatiable, en qui l'artiste et le savant se livraient de si furieux combats, n'aurait-il pas poussé la curiosité jusqu'à rechercher, à la source même, je veux dire en Orient, la solution des doutes qui le hantaient ? On sait que M. Richter a soutenu, avec force arguments ingénieux, que le jeune Florentin entreprit un voyage en Égypte, qu'il entra au service du sultan du Caire et que, par surcroît, il embrassa l'islamisme. En suivant le développement de ce roman, – car c'en est un, – nous serions amenés à admettre que le Vinci se fit initier par les derniers héritiers des grands prêtres de Memphis ou de Thèbes. Mais, encore une fois, nous avons affaire à une fiction des plus séduisantes, non à une réalité historique. Hâtons-nous donc de frapper à une autre porte.

En se fixant à Milan, Léonard pénétrait dans une société crédule s'il en fut. Le souverain du duché, Ludovic le More, n'entretenait-il pas une nuée d'astrologues, ne les consultait-il pas sur toute résolution de quelque importance ? On conçoit aisément que le nouveau venu se liât avec une série d'esprits bizarres, superstitieux, nuageux. J'ai déjà présenté au lecteur le quasi-compatriote de Léonard, Fra Luca Pacioli, professeur de mathématiques et fervent sectateur des doctrines de Pythagore, ainsi que le mystérieux Jacopo Andrea.

Étant donnée l'horreur du Vinci pour toute espèce de publicité, je croirais volontiers qu'il se plaisait à communiquer ses enseignements de vive voix, à la façon des ésotéristes de l'Antiquité. Ainsi, également, s'expliquerait comment, bien qu'il n'eût pas publié une ligne de ses manuscrits, un certain nombre de ses découvertes parvinrent à la connaissance de Cardan et de divers autres savants contemporains.

Cette leçon vaut qu'on la retienne : tout ce qui s'est dit, tout ce qui s'est fait, au cours des évolutions de la science, n'a pas été forcément consigné par écrit. Les anciens ne nous ressemblaient guère dans notre goût de la paperasserie ; ils ignoraient ce prurit de la précision et ne s'avisaient pas de faire intervenir sans cesse le notaire avec son procès-verbal. Que de

traditions transmises par la voie orale, pour ne point parler de tant de religions, – le druidisme, sans chercher bien loin, – dont aucun précepte écrit n'a surnagé ! Dans son lumineux travail sur les alchimistes, M. Berthelot a démontré que plus d'une recette d'atelier se perpétua ainsi de bouche en bouche à travers les générations.

Dans l'œuvre dessiné du Vinci, une série d'esquisses bizarres, incohérentes, extravagantes, semblent se rapporter à des pratiques magiques. Ici, c'est une mégère à cheval sur un squelette ; ailleurs un jeune homme debout, des flancs duquel sort une femme, comme Ève sortit d'Adam ; ou un être avec deux têtes – une de vieillard, une de jeune femme et quatre bras. Mais nous avons mieux ou pis, comme on voudra : un dessin de la collection de Christ Church à Oxford nous montre deux jeunes femmes assises sur une sorte de meule ou de pierre circulaire ; l'une tenant une épée et un miroir, dans lequel se réfléchit le portrait d'un vieillard ; l'autre, brandissant des lanières. Près d'elles, un coq, que l'une d'elles protège en le couvrant de la main ; puis un poulet et des serpents qui sifflent. Plus loin, une vieille sorcière, au front orné de cornes, lâche des chiens contre les deux jeunes femmes et excite un aigle à attaquer le coq.

Que de thèmes à méditation ! Par malchance, le maître a pris soin de commenter de sa propre main quelques-unes de ces compositions, en apparence si fantastiques. Par les deux premières, il a voulu symboliser l'Envie, par la troisième la Volupté et la Douleur ! Nul doute que, pour les autres, il n'ait eu en vue aussi, tout uniment, des allégories plus ou moins quintessenciées.

De retour à Florence, Léonard s'entoura d'élèves dont deux au moins poursuivaient toutes sortes de spéculations mystérieuses. L'un était un sculpteur éminent, Rustici, qui dota le baptistère de sa ville natale d'un superbe groupe et qui finit ses jours en France, à la cour d'Henri II. Ce maître dépensa sa fortune et usa sa vie dans des expériences sur la congélation du mercure ; il avait pour collaborateur et pour complice un certain Raffaello Baglioni. La nécromancie ne le captivait pas moins ; il s'en servait pour effrayer ses aides et ses amis. Notez qu'il ne s'agissait pas de simples tours de prestidigitation : sa passion pour l'alchimie nous révèle en Rustici un adepte des sciences occultes.

Rustici, qui eut l'honneur d'offrir, six mois durant, l'hospitalité à Léonard de Vinci, dans sa maison de la Via dei Martelli, pouvait sacrifier à des manies : rien du moins n'entache l'honorabilité, la noblesse de son

caractère. Il en va tout différemment d'un autre élève de Léonard, Zoroastre de Peretola. Et, tout d'abord, quelle révélation que ce nom de Zoroastre !



Étoile de Bethléem, vers 1505-1508.
Sanguine et plume, 20 x 16 cm.
Windsor Castle, Royal Collection Trust, Londres.



L'Âne et le bœuf, vers 1478-1480.
Plume et encre, mine d'argent, 16,4 x 17,7 cm.
Windsor Castle, Royal Collection Trust, Londres.

Ce personnage, âgé d'une quinzaine d'années au moment où Léonard, alors occupé à peindre *La Bataille d'Anghiari*, le choisit pour broyeur de couleurs, ne donna cours que par la suite à son goût pour les pratiques occultes, ainsi qu'à son talent pour la mystification. Adonné à l'alchimie, à l'astrologie, à la physiognomonie, à la chiromancie et à cent autres balivernes, il avait formé tout un arsenal de sceaux, de phylactères, d'amulettes, de cloches, de fourneaux pour distiller les herbes, les terres, les métaux, les pierres, les bois ; il possédait en outre des peaux d'animaux nés avant terme (*carta non nata*), des yeux de loups cerviers, de la bave de

chien enragé, des épines de *pesce colombo*, des os de morts, des cordes de pendus, des poignards et des épées qui avaient servi à commettre des assassinats, la clavicule et le couteau de Salomon, des herbes et des semences recueillies aux différentes phases de la lune et sous différentes constellations, et une masse d'autres *favole e chiacchiere*, destinées à effrayer les pauvres d'esprit.

Un compatriote de Zoroastre, Lasca, l'a pris pour héros de deux de ses nouvelles. Il le met en scène, âgé de trente-six ou quarante ans, et nous montre un homme grand et bien fait, au teint olivâtre, aux traits énergiques, au regard fin, portant une longue barbe noire qui retombait en désordre sur sa poitrine. En compagnie de trois gais compagnons, l'orfèvre Scheggia, le sculpteur Pilucca et un comptable du nom de Monaco, Zoroastre prenait plaisir à mystifier, et plus encore à exploiter, des concitoyens particulièrement crédules. Ses exploits – fastidieusement décrits par Lasca – tomberaient de nos jours sous le coup de la justice ; l'escroquerie et le chantage y avaient une part égale.

Du moins, si le Vinci prenait plaisir à des facéties, à des charges, c'était à la condition qu'elles fussent exemptes de tout calcul d'intérêt. Chez Zoroastre, au contraire, la préoccupation d'argent dominait : il excellait plus encore à battre monnaie sur les vivants qu'à évoquer les morts.

Une fois de plus nous allons trouver Léonard en relations avec un de ces esprits curieux et amoureux du mystère tels que l'Italie en comptait tant. Vasari, après nous avoir raconté que Julien de Médicis, le frère du pape Léon x attacha le maître à sa personne, prend soin d'ajouter que ce prince se plaisait beaucoup à l'étude de la philosophie et surtout de l'alchimie.

Que de fréquentations compromettantes et que d'arguments en faveur de la thèse soutenue par d'Annunzio et ses coreligionnaires ! Afin de triompher avec plus de gloire, je vais fournir d'autres armes encore à mes adversaires. La biographie même du Vinci abonde en traits propres à exciter notre défiance. Personne ne jouissait comme lui du plaisir d'intriguer son entourage. Parfois il lui prenait fantaisie de disposer, dans une pièce voisine de celle où il recevait, le bout d'un boyau de mouton, soigneusement nettoyé et dégraissé ; puis, à l'aide d'un soufflet de forge, il le gonflait de telle sorte que les visiteurs devaient se réfugier dans un coin, et quelquefois prendre la fuite pour échapper à ce fantôme. La moralité que le Vinci tirait de ces expériences mérite qu'on la retienne : il comparait la vertu aux boyaux transparents qui tenaient d'abord une place si petite, ensuite une si

grande. Une autre fois, au cours de son voyage à Rome, il composa, en se servant de cire, des animaux si légers qu'en soufflant dedans il les faisait s'envoler, jusqu'à ce que l'air qui les soutenait vînt à leur manquer. Débarqué sur les bords du Tibre et logé par Léon x en plein Vatican, le grand homme s'avisa de fabriquer un lézard, à l'aide d'écailles arrachées à d'autres lézards ; les ailes qu'il lui adapta sur le dos frémissaient au moindre mouvement, grâce à je ne sais quel mélange de vif-argent. Il gratifia en outre le monstre de gros yeux, de cornes et de barbe, et, l'ayant apprivoisé, le portait avec lui dans une boîte d'où il le faisait sortir pour effrayer ses amis. Il lui arrivait aussi de jeter l'épouvante dans son entourage, en faisant paraître un squelette dans les ténèbres.

Voilà qui est parfait et mes contradicteurs ne me reprocheront pas de ne leur avoir pas fait bonne mesure ! Du moins ils ne retourneront pas contre moi les armes que je viens de leur fournir. Je vais d'un mot les mettre hors de combat : depuis quand mystifier est-il synonyme de se faire initier aux mystères ?

On le voit : les apparences – mais elles seules – sont contre mon client ; dans tout pays autre que l'Italie, il eût risqué de monter sur le bûcher comme sorcier, comme magicien, sinon comme mage ; – c'était là une conception inconnue à la Sainte Inquisition.

À coup sûr, à ne considérer que ses précautions pour ne pas se laisser frustrer du fruit de ses travaux, le Vinci se souciait médiocrement de la diffusion de ses découvertes. Bien naïfs les inventeurs qui agiraient autrement ! Mais prenons les mots d'ésotérisme ou d'hermétisme dans leur acception commune : je veux dire l'initiation à certaines pratiques occultes, qui ne se transmettent qu'à un petit nombre de disciples et sous le sceau du secret ; pour le coup, toute la carrière, tout l'œuvre du fondateur de l'Académie milanaise condamne et stigmatise des pratiques si contraires à l'esprit scientifique. Oui, comme l'a proclamé le marquis d'Adda, il manipulait fourneaux et alambics, distillait des parfums, purifiait des huiles, composait des couleurs, des vernis, préparait des eaux-fortes, faisait des mixtures pour des feux d'artifice ou pour des vapeurs délétères ; mais il n'est pas une occasion où il ne se soit déchaîné contre l'hermétisme. Ici, il invective les alchimistes ; « les interprètes novateurs de la nature, déclare-t-il, affirment que le vif-argent est une semence commune à tous les métaux : ils oublient que la nature varie la semence selon la diversité des matières

qu’elle veut mettre au monde. » Ailleurs, il s’élève contre les chiromanciens et les nécromants.

En niant la chiromancie, Léonard a même fait preuve de plus de clairvoyance qu’Aristote, pour me taire des adeptes modernes de cette science, qui recommence à prendre faveur dans nos salons parisiens. Le philosophe grec, après s’être demandé pourquoi les personnes qui ont une ligne sécante dans toute l’étendue de la main ont plus de chances de vivre longtemps, n’avait pas hésité à répondre que c’est parce que les êtres sans articulations sont faibles et vivent peu. Or, ajoutait-il, ce sont surtout les êtres dont la nature serait d’être sans articulations, et qui sont cependant articulés, qui vivent longtemps. Que nous dit, au contraire, le savant italien ? « En s’attachant aux lignes de la main pour prédire l’avenir, on constate que de grandes armées ou des équipages nombreux ont succombé à la même heure, dans une bataille ou dans un naufrage, et que cependant les signes étaient absolument différents chez chaque victime. » On ne saurait mieux argumenter.

Puis il invective les chercheurs du mouvement perpétuel. « Que de vains projets vous avez formés au cours de vos recherches ! Associez-vous aux chercheurs d’or (de la pierre philosophale) ! » Ou encore : « Beaucoup, trafiquant de tromperie et de faux miracles, trompent la sotte multitude. » Plus loin : « Parmi les opinions humaines, il faut réputer comme la plus sotte la croyance à la nécromancie, sœur de l’alchimie, qui enfante les choses simples et naturelles (qui prétend enfanter les corps simples). » Puis il se demande si l’esprit (*lo spirito*) est capable de parler ou non et répond par des arguments dignes d’un positiviste moderne. Bref, il est sans exemple, je ne crains pas de l’affirmer, que des vues aussi profondes, aussi géniales, se soient alliées à un don d’observation aussi méticuleux. Aucun savant de son temps, aucun sans exception, ne s’est prononcé aussi catégoriquement contre toute fausse science. Sa magie à lui consiste à creuser plus profondément, et avec plus d’indépendance qu’on ne l’avait fait jusqu’alors, les mystères de la nature.

Proclamons-le donc hautement : si sa curiosité l’a entraîné du côté des sciences occultes, l’incomparable rectitude de son jugement l’en a sans cesse détourné ; s’il aimait à jouer avec le feu, il savait retirer sa main assez à temps pour ne pas se brûler. Quel dommage pour les âmes portées au mystère et pour les peintres ! Avec son vaste front sillonné de rides, ses sourcils épais, son sourire amer et sarcastique, sa longue barbe inculte, il eût

si bien fait, en peinture, debout dans le cercle magique, une baguette à la main, évoquant les morts et faisant fléchir le cours des astres !

« La réalité, avec ses froides clartés, avec ses horizons incertains ou inexplorés, avec ses étroites limites, ne pouvait », ainsi que me le déclarait récemment un écrivain doublé d'un savant, « suffire à l'esprit d'ardente recherche qui faisait la grandeur et le tourment de Léonard. Les sciences naissantes avec leurs merveilles pressenties, l'art même, cette ouverture sur l'immortalité, ne parvenaient pas à emplir son âme. Restait la nature. Comme une forêt enchantée qui recèle en des cachettes profondes des trésors éblouissants, elle l'enserrait de toute part et se dérobait sans cesse. Pour lui arracher ses secrets, il fallait tout d'abord lui emprunter ses procédés, imiter ses allures, égarer par de fausses apparences la curiosité profanatrice de l'homme. De là des bizarreries, la préoccupation de se forger une écriture indéchiffrable. Le goût qu'il montra de bonne heure pour les têtes de Méduse, pour des monstres peints ou imités destinés à effrayer son entourage, n'était que la détente d'un esprit supérieur qui s'amuse de ce qu'il découvre d'enfantin dans les intelligences simples, livrées à leurs premières impressions. »



Étude des proportions d’une tête de chien, vers 1497-1499.
Plume, encre et sanguine, 10 x 7,2 cm.
Bibliothèque de l’Institut de France, Paris.



Étude d’un ours, vers 1480.
Pointe de métal, 10,3 x 13,4 cm.
The Metropolitan Museum of Art, New York.

Veut-on mesurer l’avance que Léonard avait prise sur son siècle ? Qu’on le compare à ses contemporains. L’illustre vieillard, cet exilé volontaire, n’avait pas fini ses jours dans la demeure hospitalière d’Amboise, que déjà les sciences occultes relevaient partout la tête. Cardan, Paracelse, Campanella, furent des adeptes, des initiés, des mages, au sens que nous attachons aujourd’hui à ces termes ; ils eurent le droit de se poser en héritiers d’Hermès Trismégiste, de Pythagore, ou d’Apollonius de Tyane ; de même qu’ils ont servi de précurseurs aux Saint-Germain et aux Cagliostro, ou encore aux initiés de notre fin de siècle, qui ont du moins, sur leurs aînés du siècle dernier – et c’est là un progrès – l’avantage d’être de parfaits galants hommes.

Au premier aspect, il est vrai, les travaux de Cardan paraissent plus systématiques, plus synthétiques, mieux déduits ; aux lueurs de génie de son émule, il oppose un ensemble parfaitement ordonné dans les détails. Mais, que de fois ses laborieux échafaudages ne pèchent-ils point par la base ; que de fois, à travers des circuits sans fin, ne tourne-t-il pas dans un cercle vicieux ! Il croit à l’influence des astres ; il s’arrête à des rapprochements

puérils, alors que le Vinci force invariablement notre estime par la gravité de sa pensée la fécondité de ses aperçus.

L'on jugera, par quelques citations, de la crédulité de Cardan : il rapporte, d'après Albert le Grand, que le saphir guérit les anthrax par son seul contact ; il affirme que chaque pierre précieuse possède quelque vertu cachée, qu'une dent de blaireau ou le pied gauche du même animal, attachés au bras droit, fortifient la mémoire. À l'entendre, l'or et l'argent sont renfermés dans tous les autres métaux, etc. etc.

Au moment d'analyser le merveilleux œuvre scientifique qui suffirait à immortaliser Léonard de Vinci, même s'il n'avait pas peint *La Cène* et *La Joconde,* il est indispensable que nous nous gardions d'un double écueil : prendre pour une découverte ou pour une solution définitive jusqu'à la moindre boutade ; négliger les relations du maître avec ses prédécesseurs directs ou indirects. Sa gloire est assez éclatante pour qu'il soit superflu de le parer des plumes d'autrui.

Mais précisons : Léonard émet quelque part le vœu que l'on fabrique un verre pour voir la lune plus grande ; immédiatement ses biographes lui font honneur de l'invention du télescope !

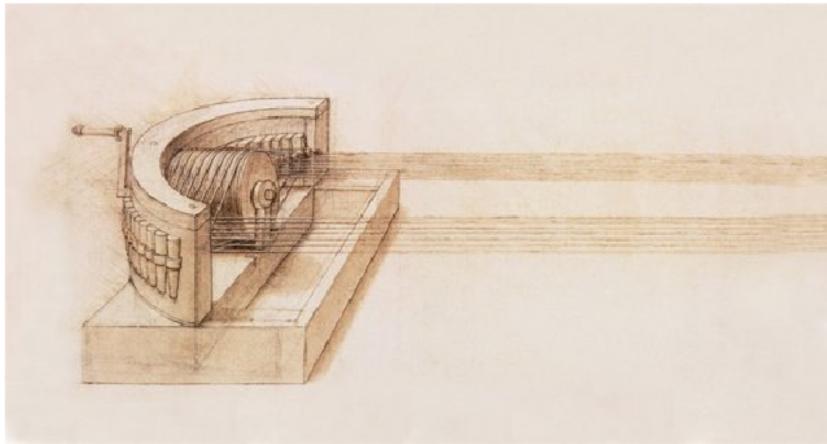
Plus nombreux encore sont les cas où le savant italien consigne pêle-mêle sur ses carnets ses propres observations et les assertions d'autrui. Ne lui a-t-on pas attribué le *Traité sur les vertus fabuleuses des animaux*, dont on a trouvé le texte dans ses manuscrits ! Or, il est démontré qu'il s'est borné à copier un recueil du Moyen Âge et n'a eu d'autre tort que de perdre son temps à transcrire un amas de superstitions, dont il était certes le premier à rire. À cet égard, je le proclame hardiment, tout est à faire : sans un dépouillement méthodique des écrits de ses devanciers, il est impossible que nous appréciions à sa juste valeur la contribution du Vinci à un édifice qui a exigé le concours de tant de générations de travailleurs.

Dans le domaine des sciences mathématiques, Léonard a touché tour à tour à la géométrie, à la mécanique et à l'astronomie. On comprend que je me borne à quelques citations, en laissant aux savants spéciaux le soin de mettre en lumière cette face de l'activité du maître.

Eu égard aux mathématiques pures, l'œuvre de Léonard ne semble pas offrir la même nouveauté que le reste de ses études. On lui attribue, mais sans preuves décisives, l'invention des signes + et –. Il s'est occupé d'équations, ainsi qu'il résulte d'une note de sa main, mais on ignore jusqu'où il a poussé cette science.

Vis-à-vis de la géométrie, il n’est pas certain, comme l’affirme Libri, qu’il ait déclaré impossible la quadrature du cercle.

Glissant, et pour cause, sur les études géométriques ou astronomiques du Vinci, je m’attacherai à mettre en lumière quelques-unes des découvertes dont il a enrichi les sciences mécaniques et physiques, découvertes bien platoniques, puisqu’elles sont restées si longtemps inédites !



Machine à corder, vers 1513-1516.
Plume et encre, 16,9 x 37,2 cm.
Biblioteca Ambrosiana, Milan.

Léonard appelait la mécanique le Paradis des Sciences. Aucune autre branche des mathématiques ne le passionnait au même point ; aucune n'a laissé des traces aussi multiples dans ses écrits, aussi bien que dans ses dessins. La mécanique, à ses yeux, embrassait toutes les manifestations quelconques de la force et du mouvement, la locomotion aérienne comme la locomotion fluviale, l'action de la poudre à canon comme celle des innombrables machines qu'il construisait avec tant d'ingéniosité. Quelques citations suffiront pour caractériser ses idées en pareille matière. Sa définition de la force est de tout point digne des philosophes de l'Antiquité ou des savants de nos jours : « La force est un pouvoir spirituel sans force et impalpable qui se manifeste avec peu de durée dans les corps qu'une violence accidentelle place en dehors de leur repos naturel. Je l'appelle spirituelle, parce qu'en elle la vie est invisible, sans corps et impalpable, parce que le corps dans lequel elle se produit n'augmente ni en dimension ni en poids. »

Avant Copernic, Léonard a soutenu la théorie du mouvement de la terre. Ce fait résulte jusqu'à l'évidence du passage suivant, pour la première fois mis en lumière par Venturi : « Du grave descendant dans l'air, l'entière révolution des éléments du mouvement de circonvolution ayant lieu en vingt-quatre heures. Le mobile descendant de la partie la plus élevée de la sphère du feu fera un mouvement droit jusqu'à la terre, encore que les

éléments soient en continuel mouvement de circonvolution autour du centre du Monde. On le prouve : soit *b* le grave qui descend se mouvant de *a* pour descendre au centre du Monde *m* ; je dis qu'un tel grave, encore qu'il fasse une descente courbe en manière de ligne hélice, ne déviera jamais de sa descente rectiligne (sous) qui avance continuellement entre le lieu d'où elle s'est séparée et le centre du Monde ; parce que si elle est partie du point *a* et est descendue au (point) *b*. Dans le temps où elle est descendue en *b*, elle a été portée en *d*, la position de *a* s'est changée en (celle de) *c*, et ainsi le mobile se trouve dans la rectitude qui s'étend entre *c* et le centre du Monde *m*. Si le mobile descend de *d* à *f*, *c*, principe du mouvement, se meut dans le même temps de *c* à *f* [e], et si *f* descend en *h*, il se tourne en *g*, et ainsi en vingt-quatre heures le mobile descend à la terre sous le lieu d'où il s'est d'abord séparé, et un tel mouvement est composé. »

En marge, Léonard écrit : « Si le mobile descend de la partie la plus élevée des éléments à la plus basse en vingt-quatre heures, son mouvement est composé de droit et de courbe. Je dis droit, parce qu'il ne déviera jamais de la ligne très courte qui s'étend du lieu d'où il s'est séparé au centre des éléments et il s'arrêtera à l'extrémité la plus basse d'une telle rectitude, qui se trouve toujours selon le Zénith, sous le lieu où ce mobile s'est séparé. Et ce mouvement est courbe en soi avec toutes les parties de la ligne... De là vient que la pierre jetée de la tour ne frappe pas sur le côté de la tour plutôt que par terre. »

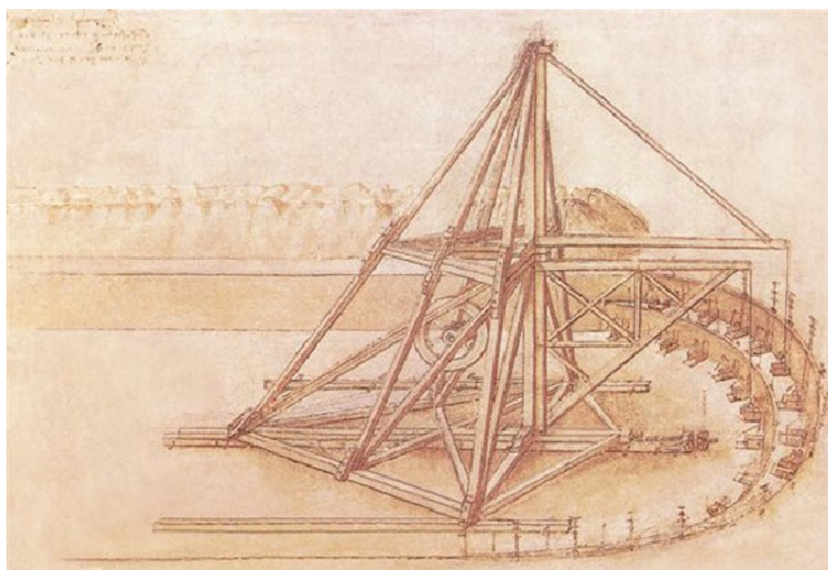
Ailleurs, toutefois, Léonard déclare formellement que le soleil est immobile (*il sole non si move*).

La mécanique est redevable à Léonard d'une foule d'autres découvertes ou inventions. Il introduisit la considération du frottement, dont il avait calculé l'effet par une suite d'expériences, inventa un dynanomètre destiné à calculer la puissance des machines et déterminer le maximum d'action des animaux en combinant leur poids avec leur force musculaire, etc.

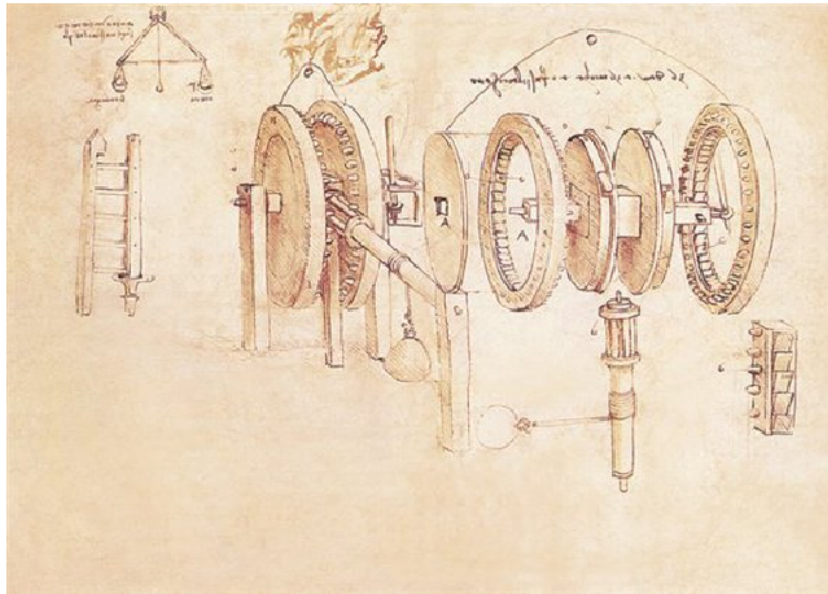
On affirme en outre qu'il a été le premier parmi les modernes qui se soit occupé du centre de gravité des solides, mais qu'il n'a qu'imparfaitement résolu le problème de la chute des graves.

En vain l'on chercherait le nom du Vinci dans les ouvrages qui glorifient l'invention de la puissance de la vapeur. Point de place pour lui parmi les précurseurs de James Watt, de Denis Papin et de Salomon de Caus. Aussi bien pourquoi s'est-il retranché derrière l'autorité d'Archimède, qui n'a rien à voir en cette matière ? Ses titres cependant sont imprescriptibles. Un des

manuscrits de la bibliothèque de l’Institut décrit minutieusement une machine de cuivre, l’architonnerre, « qui jette des balles de fer avec beaucoup de fracas et de furie. On l’emploie de cette façon : la tierce partie de l’instrument consiste en une grande quantité de feu de charbon ; quand elle sera bien embrasée par eux, serre la vis D, qui est au-dessus du vase d’eau *a*, *b*, *c*, et, en serrant la vis de dessus, il se débouchera dans le dessous. L’eau en étant tombée descendra dans la partie embrasée de l’instrument, et s’y transformera subitement en fumée qui fera merveille, surtout à en voir la furie et à entendre le fracas. Cette (machine) chassait l’espace de six stades une balle qui pesait un talent. »



Excavatrice géante, vers 1503. Plume, encre et lavis, 28 x 40 cm. Biblioteca Ambrosiana, Milan.



Mécanisme de transformation du mouvement alternatif en mouvement continu, vers 1485. Plume et encre, 27,8 x 38,5 cm. Biblioteca Ambrosiana, Milan.

On signale, d’autre part, au musée de Valenciennes, un dessin de Léonard représentant un tournebroche mu par la vapeur, ou, plus exactement, par le mouvement ascensionnel de l’air raréfié par le feu.

En tant que constructeur de machines, le Vinci était doué d’aptitudes exceptionnelles ; il se jouait avec une facilité et une souplesse merveilleuses des difficultés que présente l’assemblage de poutres, de supports, de crémaillères, de roues à échappement, etc. À une époque où l’emploi du fer était encore excessivement limité, il prodigua les roues dentelées à engrenages savants, les poulies, bref tous les raffinements qui ont servi dans notre siècle à substituer le travail des machines au travail manuel de l’homme.

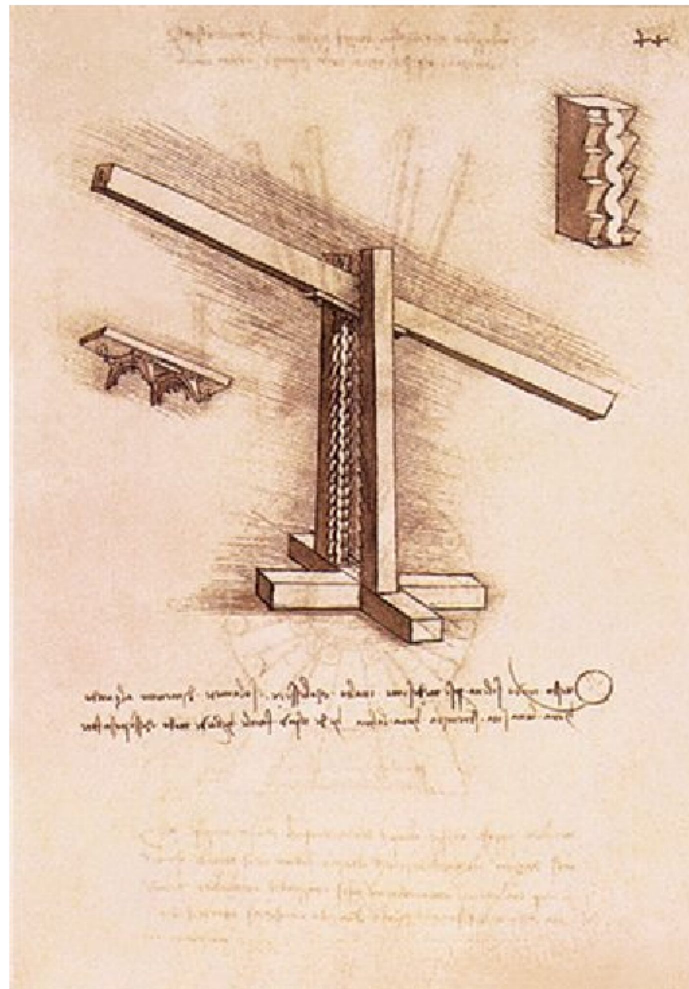
Parmi les instruments inventés par ce cerveau infatigable, on cite un odomètre très ingénieux, plusieurs machines pour laminer le fer, pour fabriquer des cylindres, des limes, des scies et des vis, pour tondre le drap, pour raboter, pour dévider, un pressoir mécanique, un marteau pour les batteurs d’or, une machine pour creuser des fossés, une autre pour labourer la terre à l’aide du vent, des appareils de sondage, une roue adaptée aux bateaux pour les faire mouvoir, des lampes à double courant d’air, etc.

La locomotion aérienne lui causa de longues insomnies ; il s'efforçait de construire des ailes, des nacelles volantes, des chaises ailées, etc. Un de ses mémoires, composé d'une vingtaine de pages, est consacré au vol des oiseaux. Dans ces dernières années, un savant autorisé, le professeur Govi, a montré en Léonard l'inventeur du propulseur à hélice, dont la navigation tire aujourd'hui de si grands avantages. Le premier, dès la fin du XVe siècle, Léonard l'essaya et l'appliqua, du moins en petit. Un des volumes de la bibliothèque de l'Institut, contient le dessin d'une large hélice destinée à tourner autour d'un axe vertical. Non seulement, ajoute Govi, Léonard avait inventé le propulseur à hélice, mais il songea même à l'utiliser pour la locomotion aérienne, et en construisit de petits modèles en papier, mis en mouvement par des lames minces d'acier tordues, puis abandonnées à elles-mêmes. Il étudia en outre le moyen de mesurer l'effort que l'on peut exercer en frappant l'air avec des palettes de dimensions déterminées, et inventa le parachute, qu'il décrit dans ces termes : « Si un homme a un pavillon (une tente) de toile empesée dont chaque face ait douze brasses de large et qui soit haut de douze brasses, il pourra se jeter de quelque grande hauteur que ce soit, sans crainte de danger. »

En reliant les uns aux autres les fragments dispersés de cet œuvre écrit, qui se chiffre par des milliers de pages, on composerait un vaste traité de physique : Léonard a touché à la pesanteur, à l'équilibre, à la compressibilité, à l'élasticité, à l'action de la chaleur, à la fusion, à la dilatation, à la chaleur rayonnante, à l'optique, à l'acoustique, au magnétisme, prodiguant les définitions les plus saisissantes, les aperçus les plus lumineux. Avant Pascal, il a constaté que, dans les récipients qui communiquent entre eux, quelle que soit leur forme, la surface du liquide est toujours d'égale hauteur ; or, c'est là le principe de la presse hydraulique inventée en 1653 ; avant Chevreul, il a posé, avec une netteté parfaite, en l'accompagnant de commentaires, la loi des couleurs complémentaires, et montré que le rouge, par exemple, acquiert plus d'intensité par le voisinage du vert.

Prenons la chaleur : avec quelle netteté ne définit-il pas l'action qu'elle exerce sur les liquides lorsqu'ils tiennent des corps en suspension ! « Si tu réchauffes l'eau troublée par la vase, elle s'éclairera subitement ; cela vient de ce qu'en réchauffant l'eau elle augmente (de volume), et, en augmentant, elle se raréfie, et en se raréfiant elle ne soutient plus les matières lourdes qui s'y trouvent. »

Au sujet de la chaleur rayonnante, il constate que les rayons réfléchis par une boule de verre remplie d’eau froide sont plus chauds que le feu même dont ils émanent et qu’il en est de même de ceux qui sont réfléchis par un miroir concave.



Dispositif de levage d’une poutre, 1493-1497.
Plume et encre, 21,3 x 15 cm. Biblioteca Nacional, Madrid.

Les recherches sur la nature, les poids, le mouvement de l’eau inspirèrent à Léonard un de ses traités les plus curieux. Il rechercha les lois qui régissent les fluides liquides au repos, de même que celles qui régissent les gaz. On peut dire qu’il jeta les bases de l’équilibre et du mouvement des fluides, lois qui furent complétées plus tard par S. Stevin, Galilée, Torricelli, Pascal, Boyle, Mariotti, Bernouilli, d’Alembert, etc.

La résistance, la condensation et le poids de l’air furent l’objet de recherches qui permirent à Léonard d’expliquer l’ascension des corps dans l’atmosphère et la formation des nuages. Dans le *Codex atlanticus,* Léonard décrit un instrument destiné à faire connaître la constitution et la densité de

l’air et à indiquer quand le temps se met à la pluie. Cet instrument, dont le dessin nous est conservé, se compose d’un cadran gradué, au centre duquel est fixé une baguette mobile portant à chaque extrémité une boule, l’une enveloppée de coton, l’autre enduite de cire.

Le premier, Léonard a constaté que le soleil est plus lumineux sur le sommet des montagnes qu’à leur base. Il attribue cette différence à ce que la couche d’air interposée entre le soleil et le sommet de la montagne est moins considérable que celle interposée entre le soleil et la base de la montagne. Cette observation, dont on a fait à tort honneur à Deluc, a été confirmée par de Saussure et de Humboldt.

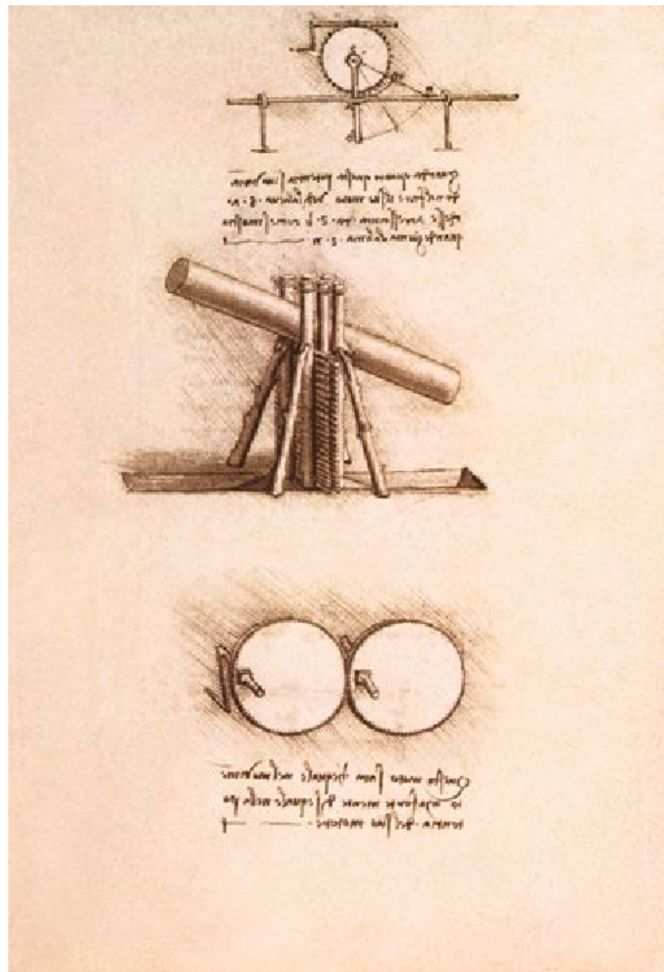
Il a entrevu le télescope, quand il a écrit : *fa ochiali da vedere la luna grande*. Mais, comme je l’ai fait observer ci-dessus, affirmer et prouver sont deux ; il y a loin d’un simple vœu platonique à une invention positive.

Libri a inscrit à l’actif de Léonard la découverte de la diffraction. Mais le passage sur lequel il s’est appuyé concerne au contraire un phénomène de pénombre et d’images confuses.

Des expériences sur les propriétés des miroirs, expériences principalement poursuivies pendant le séjour à Rome, complétèrent cette vaste enquête.

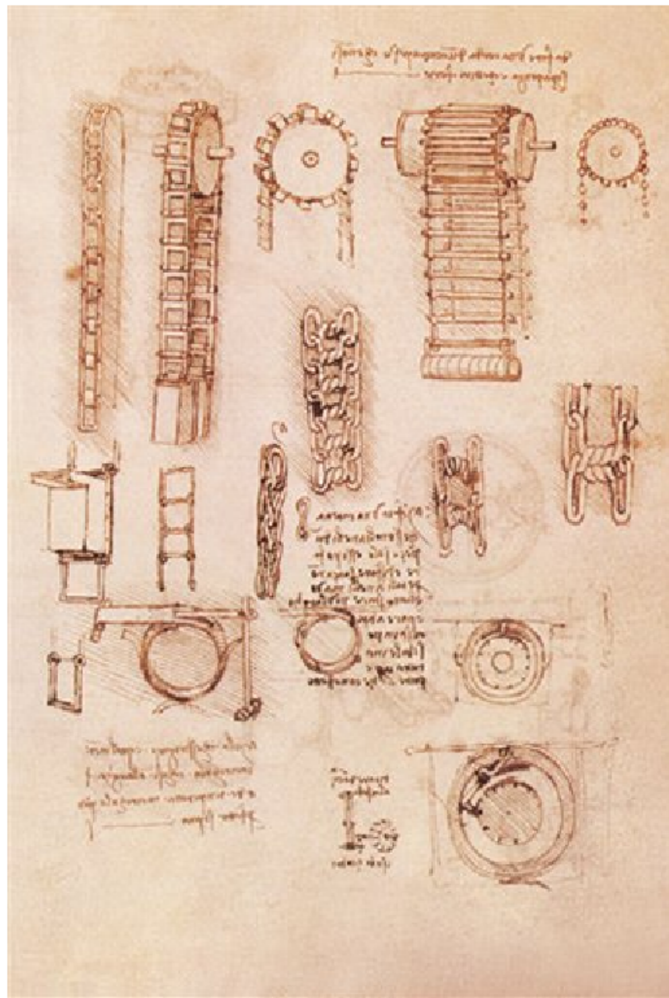
Plus que toute autre branche de la physique, l’optique, en effet, passionnait le Vinci : il l’a renouvelée et enrichie sous toutes ses formes. Ses recherches sur la chambre noire montrent combien il faut de temps à notre pauvre humanité, je ne dirai pas pour expliquer, mais même pour percevoir les phénomènes les plus fréquents, les plus élémentaires ! Aristote déjà avait remarqué qu’en pratiquant dans le volet d’une chambre fermée un trou carré, la lumière projetée dans cette chambre par le soleil dessinait néanmoins un cercle. Tout entier à l’explication de cette anomalie, il oublia de pousser ses investigations plus loin. Dix-huit siècles se passent sans que la question fasse un pas. Voilà que Léonard découvre qu’en se plaçant dans une pièce hermétiquement fermée, faisant face à un édifice, à un paysage, à des objets quelconques directement éclairés par le soleil, et en pratiquant une petite ouverture circulaire dans le volet, les images se dessinent, mais renversées, sur l’écran que l’on dresse en regard de l’ouverture. Le principe de la chambre noire est trouvé. Peut-être y eut-il rencontre avec un certain don Papnuzio : il n’est toutefois fait mention de celui-ci qu’après 1521, c’est-à-dire après la mort de Léonard. Ce qui demeure acquis, c’est que la découverte du savant florentin est antérieure d’au moins un demi-siècle aux

travaux de Cardan et de trois quarts de siècle à ceux de G. B. Porta, à qui l'on en a fait honneur jusqu'à nos jours. Le *De Subtilitate* de Cardan ne parut, en effet, qu'en 1550, et la *Magie naturelle* de Porta, qu'en 1589. Mais les procédés employés par Léonard n'étaient eux-mêmes pas définitifs : ils ne comprenaient pas l'emploi de la lentille de verre, qui permet d'augmenter la grandeur ou la clarté des images ; c'est en cela que consiste précisément la contribution de Cardan. Ainsi, même ces génies souverains ne sauraient se passer du concours du temps, qui, pour porter une question à sa maturité, se sert parfois du concours des chercheurs les plus modestes.



Études sur la transmission des forces et sur le levage d’une poutre, 1493-1497.

Plume et encre, 21,3 x 15 cm. Biblioteca Nacional, Madrid.



Différents Types de chaînes, 1493-1497.
Plume et encre, 21,3 x 15 cm.
Biblioteca Nacional, Madrid.

La théorie des couleurs complémentaires, à laquelle Chevreul a attaché son nom, se trouve en germe dans le *Traité de Peinture* (chap. CXC) : « Si tu veux que le voisinage d'une couleur prête de l'attrait à la couleur voisine, observe ce qui se passe lorsque les rayons du soleil forment l'arc-en-ciel ou Iris ; les couleurs s'engendrent par le mouvement de la pluie, car chaque goutte se change, en tombant, en chacune des couleurs de cet arc-en-ciel, ainsi qu'il sera démontré en son lieu. » Et quelques lignes plus bas, Léonard conseille de placer le vert à côté du rouge.

Je rapproche de cette théorie celle de Chevreul, telle que l'a résumée Charles Blanc : « Si l'on combine deux des couleurs primaires, le jaune et le bleu, par exemple, pour en composer une couleur binaire, le vert, cette couleur binaire atteindra son maximum d'intensité si on la rapproche de sa complémentaire, qui est le rouge. De même si l'on combine le jaune et le rouge pour en composer l'orangé, cette couleur binaire sera exaltée par le voisinage du bleu. Enfin, si on combine le rouge et le bleu pour en former le violet, cette couleur binaire sera exaltée par le voisinage immédiat du jaune. Réciproquement, le rouge mis à côté du vert en paraîtra plus rouge ; l'orangé surexcitera le bleu, et le violet fera briller le jaune. »

Ce rapprochement a son éloquence : sans rien enlever à l'intérêt de la découverte de Chevreul, qui ignorait certainement les travaux de son prédécesseur, il assure à Léonard la priorité d'une découverte capitale dans la science des couleurs. Glanons encore quelques remarques isolées : « Les vêtements noirs font paraître les carnations plus blanches qu'elles ne sont en réalité, les vêtements blancs au contraire, les font paraître plus foncées, les vêtements jaunes les font paraître plus colorées, les vêtements rouges plus pâles. » (Chap. CCXXXVIII.)

Léonard compte six couleurs (contre trois admises par les anciens et sept admises par Newton) : à savoir, le bleu et le jaune, le vert et la couleur de lion et de tan ou d'ocre, puis la couleur des mûres et le rouge.

« Quant au noir et au blanc, dit-il, ce ne sont pas des couleurs, car l'un correspond à l'absence de couleur, l'autre à la genèse de la couleur. » (Chap. CCXIII, cf. chap. CCXXXXVII.) Ailleurs (chap. CCLIV), il compte comme couleurs simples le blanc (au sujet duquel il déclare, comme au sujet du noir, qu'il ne fait cette concession qu'eu égard aux besoins des peintres), le jaune, le vert, le rouge et le noir. « Le blanc, dit-il, correspond à la lumière, le jaune à la terre, le vert à l'eau, le bleu à l'air, le rouge au feu et le noir aux ténèbres. »

L'acoustique a fourni au Vinci la matière de curieuses expériences sur l'écho, sur les mouvements vibratoires, etc. Il a constaté que le coup donné à une cloche correspondait et imprimait un certain mouvement à une autre cloche de même nature : que la corde touchée sur un luth correspondait et imprimait un mouvement à une corde semblable du même ton sur un autre luth, comme l'on peut s'en convaincre en plaçant un brin de paille sur la corde semblable à la corde touchée. Qui ne croirait, déclare G. Govi que ces recherches sont postérieures à celles de Galilée, de Mersenne et d'autres, et

cependant elles les ont précédées de plus d'un siècle. Un procédé indiqué par Léonard pour percevoir des sons lointains a quelque analogie avec un de ceux qui ont été imaginés dans les dernières années pour le même objet avant l'invention du téléphone électrique. Le passage sur lequel il s'appuie est ainsi conçu : « Si tu arrêtes ton navire, que tu mettes la tête d'une sarbacane (d'un tube) dans l'eau et que tu te mettes l'autre extrémité à l'oreille, tu entendras des navires très éloignés de toi. Et tu feras de même en plaçant ladite tête de la sarbacane (du tube) en terre et tu entendras ce qui se passe loin de toi. » Sur l'action de l'aimant, il n'a laissé qu'un petit nombre de notes, mais qui témoignent d'une parfaite clairvoyance : il a établi qu'à égalité de poids, l'aimant et le fer s'attirent dans la même proportion.

La chimie n'occupa le Vinci qu'en passant ; elle l'intéressait, avant tout comme moyen de préparer les couleurs.

Cependant, il s'était fait une idée fort juste des conditions de la combustion : « Le feu détruit sans cesse l'air qui le nourrit ; il se ferait un vide si d'autre air n'accourait pour le remplir. Lorsque l'air n'est pas dans un état propre à recevoir la flamme, il n'y peut vivre ni flamme, ni aucun animal terrestre ou aérien. Aucun animal ne peut vivre dans un endroit où la flamme ne vit pas. »

Le rôle de l'oxygène n'est-il pas défini dans ces phrases avec une netteté parfaite, deux siècles et demi avant les immortelles découvertes de Lavoisier ? Il n'y manque que le nom de ce corps et l'idée d'employer la balance pour peser les produits de la calcination avant et après. (M. Berthelot me fait observer que ces idées se trouvent déjà chez Aristote et Cicéron.)

Léonard a aussi partagé beaucoup d'erreurs de son temps : la preuve en a été faite récemment à l'occasion de son *Traité sur les animaux*. Ce Traité, conservé en manuscrit à la bibliothèque de l'Institut, contient, en effet, une longue dissertation sur les vertus mystérieuses de toutes sortes de quadrupèdes, de volatiles, de reptiles ou de poissons. Or, cette dissertation – un des maîtres de l'histoire de l'art, Springer, en a donné la démonstration – n'est qu'un extrait d'un ouvrage célèbre au Moyen Âge, le *Physiologus* ou *Bestiaire*. On y apprend, par exemple, que l'oiseau appelé *callendrino*, placé devant un malade, détourne la tête si le malade doit mourir ; si celui-ci, au contraire, doit en réchapper, l'oiseau le regarde en face et prend pour lui sa maladie. Là où les *Bestiaires* ont fait défaut à Léonard pour l'étude

des mœurs des animaux, il a eu recours au *Trésor* de Brunetto Latini. Ici encore, Springer a mis hors de doute, par une série de rapprochements, les emprunts faits par le Florentin du XV[e] siècle à son compatriote du XIIIe. Enfin, Pline lui-même, le crédule naturaliste romain, a été mis à contribution. – Comment un esprit si libre a-t-il pu prendre la peine d'analyser – je n'ose dire d'accueillir – tant de croyances absurdes, où le basilic, le phénix, les sirènes, sont décrits comme des êtres réels ? Il n'a pour excuse que l'exemple des plus éminents d'entre ses contemporains. Il ne s'est point toutefois borné à une simple compilation. Plusieurs comparaisons ou maximes révèlent une note personnelle. C'est ainsi qu'il dit du lion : « On peut le comparer aux fils (aux sectateurs) de la vertu, qui se réveillent au cri de la gloire et s'élèvent par des études honorables, grâce auxquelles ils montent toujours davantage. Quant à ceux qui sont rebelles à ce cri, ils s'enfuient et se séparent d'avec les hommes vertueux. »

Vis-à-vis des sciences naturelles, Léonard s'est manifesté comme anatomiste, comme botaniste et comme géologue.

Devançant les théories les plus hardies du XIX[e] siècle, il déclare que le mouvement est la cause de toute vie (*Il moto è causa d'ogni vita)*. Ne croirait-on pas entendre Hæckel, s'écriant « que la vie d'un organisme quelconque n'est rien autre chose qu'un enchaînement continu de mouvements matériels ; que le mouvement vital est homogène, persistant, immanent ».

Il est, d'autre part, le premier qui ait proposé de diviser les animaux en deux grandes classes, ceux qui ont le squelette en dedans et ceux qui l'ont en dehors, tels que les coquillages, les huîtres, etc. Cette division correspond, à peu de chose près, aux deux sous-règnes des vertébrés et des invertébrés, fixés par Lamarck et généralement adoptés jusqu'à ce jour, où ils ont été détrônés par les théories transformistes.

Lorsque Léonard aborda l'étude de l'anatomie, il ne le fit pas seulement – c'est M. Mathias Duval qui le déclare – en artiste désireux de comprendre les formes extérieures, mais encore, et surtout, en philosophe brûlant de pénétrer le mécanisme des fonctions les plus intimes, les rapports des organes les plus profonds.

Cette partie de son œuvre est trop connue pour qu'il soit nécessaire de l'exposer à nouveau ; attachons-nous plutôt aux travaux sur la biologie : ici encore, il déploie une fécondité merveilleuse, s'intéressant à la fois aux actions réflexes, au vol des oiseaux, à la mécanique animale, à

l’embryologie. C’est ainsi – pour choisir un exemple entre cent – qu’il sait décomposer, avec une netteté parfaite, ces mouvements compliqués que la photographie instantanée permet aujourd’hui d’analyser si facilement, grâce aux ingénieux perfectionnements de M. Marey. On n’a, pour s’en convaincre, qu’à lire le chapitre CCCCI du *Traité de Peinture*. M. Mathias Duval, dont je suis heureux d’invoquer ici le témoignage, a constaté qu’en étudiant les fonctions du système nerveux, le savant du XVe siècle a nettement entrevu les mouvements qui sont indépendants de la participation du cerveau et dus à la simple intervention de la moelle épinière. Léonard est allé jusqu’à poser cette loi que les mouvements réflexes se produisent, alors même que la volonté tendrait à les suspendre.



Taccola, *De Machinis. Plume et encre.*
Bayerische Staatsbibliothek, Munich.



Études pour une machine volante propulsée à l’aide d’un mécanisme actionné par les pieds et les mains, vers 1487-1490.

Plume et encre, 23,2 x 16,7 cm.

Bibliothèque de l’Institut de France, Paris.

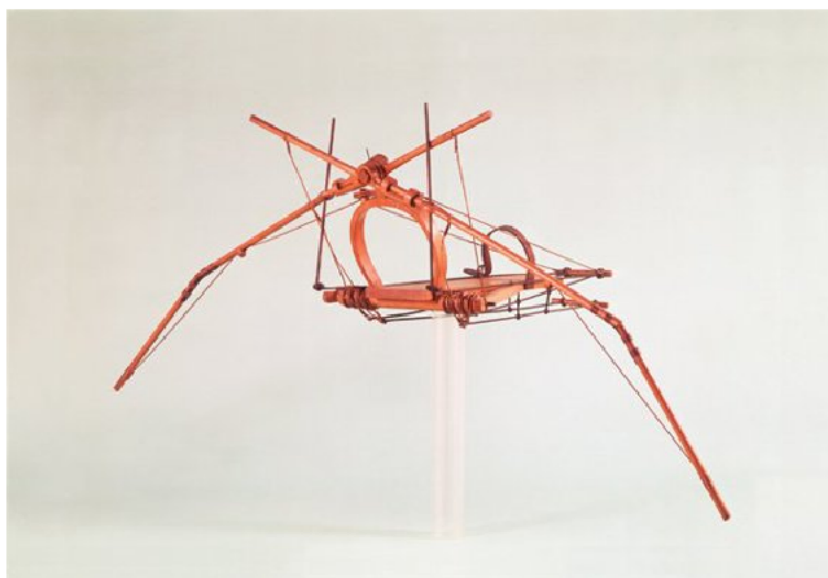
Pour apprécier l’activité de Léonard dans les directions innombrables où elle s’est exercée, il faudrait un génie aussi vaste que le sien. Le lecteur comprendra que j’aie le devoir de faire un choix et que la prudence m’ordonne de me retrancher derrière le jugement des différents spécialistes qui ont étudié les diverses faces de la production du maître. J’emprunterai donc à M. Mathias Duval la classification des travaux anatomiques de Léonard. Il les divise en trois catégories : I. Notes relatant diverses

observations faites sur des cadavres, et notamment sur un sujet réduit au dernier degré d'émaciation. – II. Notes sur le plan du *Traité d'anatomie* qu'il se proposait de publier : tantôt il y indique qu'il commencera par la peau, en étudiant les variations de couleur qu'elle peut présenter : tantôt il projette un ordre plus didactique, se proposant de décrire d'abord le squelette, puis de le revêtir de ses muscles, puis des vaisseaux ; tantôt il indique le nombre de préparations ou dissections qu'il se propose de faire afin d'étudier et d'expliquer les os et les cartilages, les muscles et les tendons, les vaisseaux et les nerfs, et comment il lui faudra représenter chaque membre au moins sous trois de ses faces, pour en donner une notion complète ; tantôt il donne un nouveau plan de traité d'anatomie dans lequel il veut commencer par l'étude de l'embryon, de sa formation, de son accroissement, du développement après la naissance, puis la constitution complète du corps de l'homme et de la femme adultes. – III. Notes où il explique la nécessité de reproduire par le dessin les résultats de la dissection pour rendre ces résultats accessibles aux personnes qui n'auraient ni l'occasion ni le courage de se livrer à l'étude directe des cadavres. Ici, il nous trace en termes brutaux, mais singulièrement expressifs, les conditions dans lesquelles devait alors travailler un anatomiste partageant son logement avec « les corps écorchés et décharnés et épouvantables à voir ».

Longtemps avant Michel Servet et Harvey, le Vinci a entrevu la circulation du sang, mais sans réussir à en expliquer le mécanisme. « Le cœur, dit-il, est un muscle principal de force, et il est beaucoup plus puissant que les autres muscles. – Cœur raccourci : j'ai décrit la situation des muscles qui descendent de la base à la pointe du cœur et la situation des muscles qui naissent à la pointe du cœur et vont au sommet. – Cœur étendu : les oreilles du cœur sont les avant-ports de ce cœur, qui reçoivent le sang quand il s'échappe de son ventricule, du commencement à la fin du serrement, parce que si un tel sang ne s'échappait pas en partie de sa quantité, le cœur ne pourrait pas se serrer. » Le passage suivant est encore plus caractéristique : « Le sang qui retourne, lorsque le cœur se rouvre, n'est-il pas le même qui ferme les portes du cœur ? »

Particulièrement intéressantes furent les relations de Léonard avec un jeune professeur de l'université de Pavie, Marc Antonio della Torre. Ce savant, qui avait pour patrie Vérone, cité chère aux études classiques, et pour père un médecin distingué, professeur à l'université de Padoue, fut un des premiers qui s'affranchirent du joug des Arabes pour s'attaquer de

nouveau à la nature, sous les auspices des Grecs, notamment de Galien. À peine sorti de l'adolescence (il était né en 1481), il se rendit célèbre par ses recherches anatomiques ; ses cours obtinrent un vif succès, à Padoue d'abord, où il enseigna jusqu'en 1506, à Pavie ensuite. Son séjour dans cette dernière ville se trouvant circonscrit entre les années 1506 et 1512, date de sa mort prématurée (della Torre disparut à peine âgé de trente ans), c'est lors du second voyage de Léonard à Milan que se placent les relations du peintre avec l'anatomiste. Un des domaines des Melzi, à Vaverole (Vapri ?), aurait servi de théâtre aux entretiens des deux amis. Écoutons à ce sujet Vasari : « Della Torre se servit beaucoup, dans ses œuvres, du génie, de la science et de la main de Léonard, qui, de son côté, fit un livre dont les figures sont dessinées à la sanguine avec des hachures à la plume. Après les études de pure ostéologie vinrent celles des nerfs et des muscles, divisées en trois sections : la première pour la couche la plus profonde, la seconde pour la couche moyenne, la troisième enfin pour la couche superficielle. Chacune de ces figures est accompagnée de notes explicatives en caractères bizarres, tracés à rebours et de la main gauche, de façon que celui qui n'en a pas l'habitude n'en peut rien déchiffrer sans l'aide d'un miroir. »



D’après un projet de Léonard de Vinci,
Modèle de machine à ailes battantes.
Museo Nazionale della Scienza e della Tecnologia, Milan.

Hâtons-nous d’ajouter que, contrairement à l’opinion courante, Léonard fut en ces études le maître et non l’élève de della Torre, comme on l’a universellement admis jusqu’ici. Un de ses recueils, le *Libro titolato de figura umana* fut commencé, d’après le témoignage même de l’auteur, le 2 avril 1489, ainsi, à une époque où della Torre ne comptait que sept ans. Il semble que l’artiste continua ses recherches après son retour à Florence. Lorsque le cardinal d’Aragon lui rendit visite en 1516. Léonard se glorifia en effet d’avoir disséqué (*haver facta notomia*) plus de trente cadavres, soit d’hommes, soit de femmes, de tout âge. *L’Anonyme*, publié par Milanesi, ajoute que ces expériences furent entreprises dans l’hôpital Sainte-Marie-Nouvelle à Florence.

L’anatomie dont s’occupa Léonard était moins, a affirmé un homme du métier, la science des muscles, où triompha Michel-Ange, que l’observation des effets produits sur nos organes par les affections de l’âme ou les passions. M. Mathias Duval, en reproduisant un des dessins de Léonard, ajoute que ce dessin montre avec quel soin (peut-être trop scrupuleux), l’illustre maître s’était attaché à séparer, par la dissection, les divers faisceaux des muscles pectoraux, deltoïde et sterno-cléido-mastoïdien. Rappelons, ajoute M. Duval, que, dans son *Traité de Peinture*, Léonard de

Vinci a consacré de nombreux chapitres à la description des muscles du corps, des jointures des membres, des « cordes et petits tendons qui se ramassent, lorsque tel muscle vient à s'enfler pour produire telle ou telle action ».

Au sujet de la croissance, relevons cette observation curieuse qu'à l'âge de trois ans chaque individu a atteint la moitié de sa taille définitive D'après une communication de mon savant confrère M. Edmond Perrier, cette loi est sensiblement exacte.

Dans l'excès de sa probité scientifique, Léonard nourrissait certaines préventions contre la médecine. Il eût dit volontiers, comme tel savant moderne illustre, qu'elle est un art, non une science. Sa mauvaise humeur éclate en plus d'une boutade. Tantôt il assimile les médecins aux alchimistes, tantôt il déclare que qui prend médecin suit un mauvais conseil. Son hygiène à lui consiste « à ne pas manger sans appétit, à ne faire usage que d'aliments bien cuits et simplement préparés, à bien mâcher ». Une fois cependant, il reconnaît que « si la maladie est la discordance des éléments infusés dans le corps vivant, la médecine est la remise en état de ces mêmes éléments ».

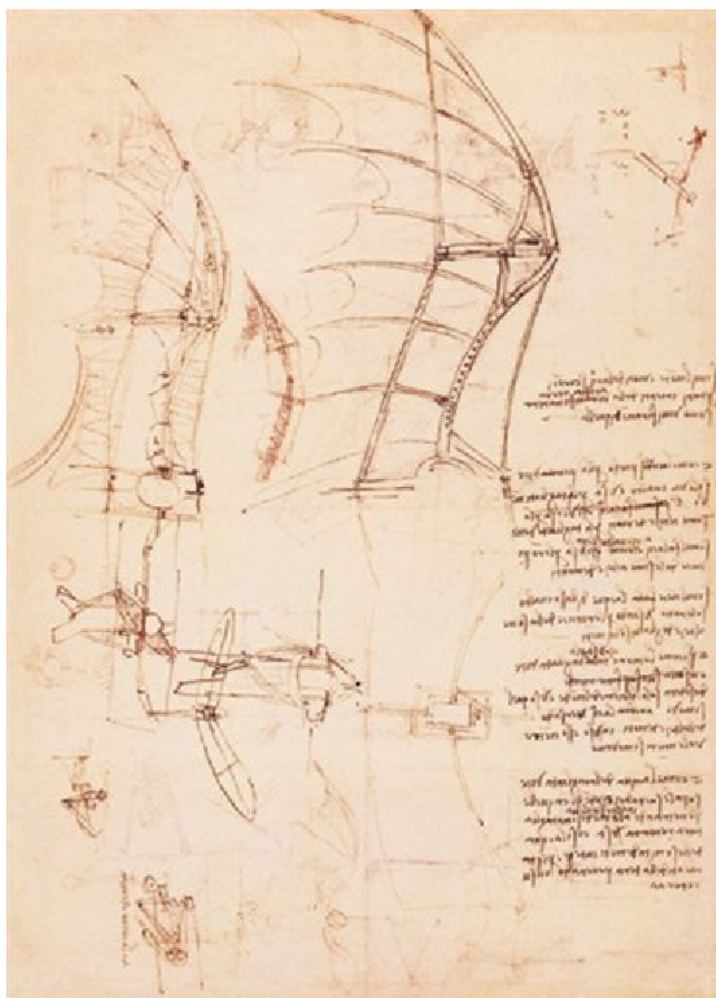
Accidentellement, ce chercheur infatigable a touché à l'ethnographie. S'étant demandé pourquoi les habitants des pays chauds sont noirs, il est arrivé à cette explication bizarre : les hommes nés dans les contrées chaudes aiment la nuit parce qu'elle les rafraîchit et ont horreur de la lumière parce qu'elle les brûle ; c'est pourquoi ils ont la couleur de la nuit qui est noire. Dans les contrées froides, c'est le contraire qui arrive !

La botanique est redevable à Léonard de quelques lois capitales.

Il résulte des recherches combinées de MM. Uzielli et Charles Ravaisson-Mollien que Léonard était familiarisé avec les écrits de Théophraste, dont il mentionna ou renouvela diverses expériences. S'il n'est pas démontré qu'il ait connu l'existence des sexes chez les plantes, il a du moins enrichi la botanique d'une foule d'observations précieuses. La disposition et l'arrangement des feuilles autour de la tige, la phyllotaxie, a été l'objet de ses études assidues, notamment dans le livre IV du *Traité de Peinture*. Le premier, il a posé les lois de cette science, dont on a fait longtemps honneur à l'Anglais Brown (l'ouvrage de celui-ci ne parut qu'en 1658).

Dans les arbres, la partie des couches concentriques exposée au midi, montre, dit Léonard, plus de force et de jeunesse que celle exposée au nord. Les cercles des rameaux coupés représentent le nombre d'années qu'ils ont

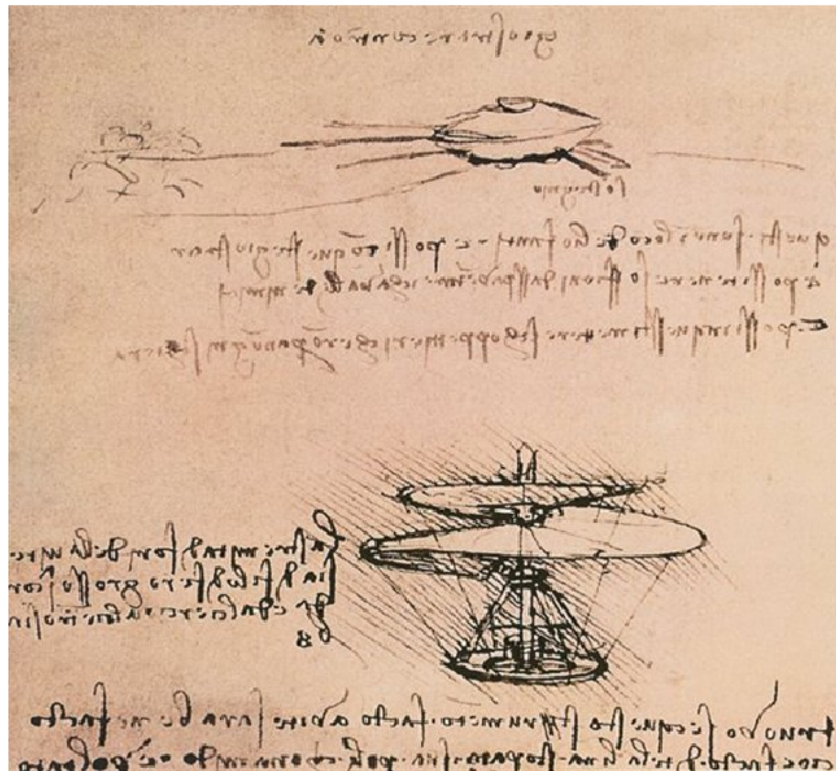
vécu, et leur grosseur correspond à l'humidité ou à la sécheresse de ces années. Ils révèlent de même de quelle manière ils étaient orientés, parce qu'ils sont plus gros du côté du nord que du côté du midi ; le centre de l'arbre se trouve donc plus voisin de l'écorce méridionale que de l'écorce septentrionale.



Appareil volant à ailes partiellement fixes, vers 1488-1490.
Plume, encre et sanguine, 29 x 20,5 cm.
Biblioteca Ambrosiana, Milan.



D’après un projet de Léonard de Vinci,
Maquette de L’Homme Volant.
Museo Nazionale della Scienza e della Tecnologia, Milan.



Étude de vis aérienne, vers 1486-1490.
Plume et encre, 23 x 16,7 cm.
Bibliothèque de l'Institut de France, Paris.

Ailleurs, Léonard explique comme suit la croissance de l'écorce : l'augmentation de grosseur des plantes est causée par le suc qui se développe au mois d'avril entre la chemise et le bois de l'arbre. À ce moment, la chemise se change en écorce et de nouvelles crevasses se produisent dans l'écorce, au fond des crevasses ordinaires. Parmi les autres expériences entreprises dans le domaine de la botanique, mentionnons l'étude de l'action du poison sur les plantes.

La nutrition des plantes est caractérisée comme suit : « Le soleil donne l'esprit et la vie aux plantes, et la terre, avec son humidité, les nourrit. – Relativement à ce fait, j'ai essayé déjà de laisser seulement une très petite racine à une courge ; elle conduisit à perfection tous les fruits qu'elle put engendrer, lesquels furent environ soixante courges [de l'espèce] des longues. Et j'appliquai mon esprit avec diligence à une telle vie ; et je reconnus que la rosée de la nuit était ce qui, avec son humidité, allait, en

pénétrant abondamment par l'attache (aisselle) de ses grandes feuilles, nourrir cette plante avec ses enfants, ou plutôt ses œufs qui ont à produire des enfants. Tout rameau, tout fruit naît sur la naissance de ses feuilles, laquelle lui tient lieu de mère, en lui portant l'eau des pluies et de l'humidité de la rosée. »

Mais c'est avant tout comme géologue que Léonard force notre admiration par l'originalité de ses vues et la hardiesse de ses conjectures. Aucun savant avant lui n'avait pénétré à ce point le mystère des cataclysmes de notre globe ; ses hypothèses, parfois véritablement géniales, se relient directement à celles de Darwin et de Lyell. Il ne fait même plus à la tradition biblique sur la date de la création l'honneur de la discuter : c'est par centaines et par milliers de siècles qu'il procède dans ses évaluations. Les distances ne l'embarrassent pas davantage. Après avoir assigné aux atterrissements du Pô une antiquité de deux cent mille ans, il soutient que tous les fleuves tributaires de la Méditerranée finiront par se jeter dans le Nil, et que celui-ci aura son embouchure au détroit de Gibraltar, de même que tous les fleuves qui se jetaient auparavant dans le golfe du Pô avaient fini par devenir des affluents du fleuve du même nom.

Longtemps avant Bernard Palissy, que l'on a considéré jusqu'ici comme l'initiateur de ces études, le savant italien a fixé son attention sur les coquillages disséminés au sommet des montagnes. Il s'efforce de démontrer que leur présence n'a rien à voir avec le déluge universel, et les considérations sur lesquelles il se fonde sont déduites avec une rare puissance de logique. Les voici en substance : ces coquillages n'ont pas été apportés par le déluge, et la preuve, c'est qu'ils se trouvent tous au même niveau, alors que la cime de beaucoup de montagnes dépasse ce niveau ; sinon, ils devraient apparaître au sommet de ces montagnes et non pas à peu de distance de leur base ; à supposer que ces mollusques, habitués à vivre au bord de la mer, aient précédé celle-ci lors de sa crue, les quarante jours pendant lesquels tombèrent les pluies du déluge n'eussent pas suffi à des animaux si lents pour aller du bord de l'Adriatique dans le Montferrat en Lombardie, c'est-à-dire pour parcourir une distance de deux cent cinquante milles. À ceux qui prétendent que les vagues les ont portés jusque-là, Léonard répond que les coquillages ne peuvent pas, eu égard à leur poids, se diriger si ce n'est au fond des eaux. Si vous ne m'accordez pas cette concession, ajoute l'implacable argumentateur, avouez du moins que ces coquillages devaient rester, soit au sommet des montagnes les plus élevées,

soit dans les lacs situés à leur base ; tels que le lac de Larius ou de Côme, le lac Majeur, le lac de Fiesole ou de Pérouse et d'autres.

Qui sait si le point de départ des recherches géologiques de Léonard ne fut pas une constatation faite au XIVe siècle par Boccace dans son roman de *Filocopo :* frappé de l'abondance des coquilles fossiles dans certaines régions, l'illustre nouvelliste n'hésita pas à considérer leur présence comme une preuve du séjour de la mer sur le continent. Encore une idée qui était dans l'air et que Léonard eut le mérite de recueillir !

Précurseur de Cuvier, Léonard a, le premier, démontré que le fond des mers s'exhausse, soit brusquement, soit par de lentes accumulations de dépôts de toute sorte. Les montagnes, d'après lui, sont faites et détruites par le cours des fleuves. Leurs cimes ont pu être des lits de fleuves ou des mers ; ceux-ci s'étant retirés, par suite de la lente corrosion des bases des montagnes, ont dû chercher un autre lit. Mais écoutons sa profession de foi : « Comment les bases septentrionales de n'importe quelles Alpes ne sont pas encore pétrifiées, c'est ce qui se manifeste là où les fleuves, qui les coupent, se dirigent vers le nord ; ils y coupent, dans la hauteur des montagnes, la stratification des pierres vives ; en se réunissant à la plaine, les stratifications en question sont toutes en terre de potier ; ainsi qu'on voit, dans le val di Lamona, le fleuve Lamona, en sortant du mont Apennin, procéder sur ses rives. – Comment les fleuves ont tous coupé et séparé les uns des autres les membres des grandes Alpes : c'est ce qui se manifeste par l'ordre des pierres stratifiées, du sommet de la montagne, jusqu'au fleuve ; la correspondance des stratifications dans les rochers est visible d'un côté aussi bien que de l'autre de la rivière. – Comment les pierres stratifiées des montagnes représentent tous les degrés (couches) de fange déposés l'un sur l'autre par les inondations des fleuves. – Comment les différences de grosseur des stratifications de pierres sont produites par les diverses inondations des fleuves, à savoir par les inondations plus grandes ou plus petites. »

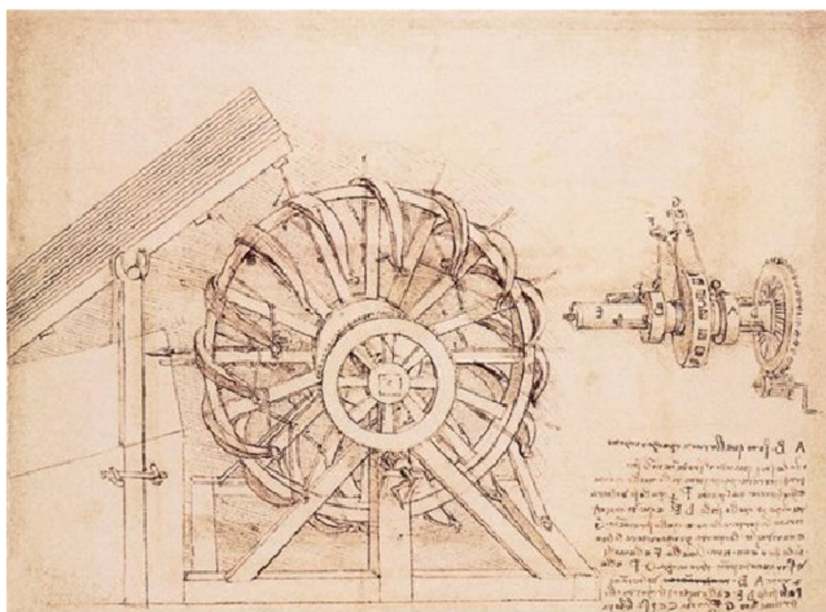
Ailleurs, faisant allusion à un éboulement contemporain (il s'agirait, d'après M. Richter, de la catastrophe qui se produisit en 1515 au-dessus de Bellinzona), le Vinci rapporte que « l'on a vu de son temps tomber une montagne de sept milles, qui combla une vallée en même temps qu'elle forma un lac. Ainsi sont faits, ajoute-t-il, la majeure partie des lacs de montagnes, les lacs de Garde, de Côme, de Lugano, le lac Majeur. »

Il n’est pas impossible que Léonard ait visité le versant piémontais des Alpes, et spécialement le marquisat de Saluces. Mais la région qu’il explora de préférence, ce furent les environs du lac de Côme. Il partait de Lecco, pour se rendre dans les monts de la Brienza. On a constaté à ce sujet que ses informations ne sont pas toujours d’une absolue exactitude. C’est ainsi qu’il affirme que, de la base du Mont-Boso (le mont Rose), partent les quatre fleuves qui arrosent l’Europe, en se dirigeant chacun d’un côté différent, le Rhône, le Rhin, le Danube et le Pô. N’importe quel écolier démontrerait aujourd’hui la vanité de cette assertion.

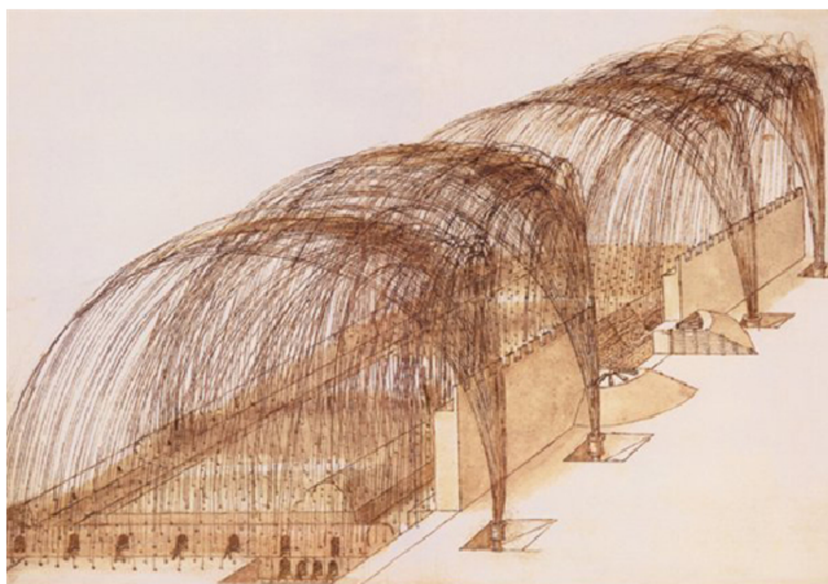
La déclivité du sol derrière l’Atlas, la fameuse mer intérieure, n’a pas échappé à l’attention de Léonard. « On ne saurait nier, dit-il, que le Nil ne soit constamment trouble en entrant dans la mer d’Égypte et que ce trouble ne soit causé par les terres que le fleuve entraîne sur son passage ; ces terres ne reviennent en arrière que lorsque la mer qui les a reçues les jette sur le rivage. Voyez la mer de sable derrière le mont Atlas, à l’endroit autrefois couvert d’eau salée. »

L’on peut rattacher à la géologie les travaux géographiques de Léonard : il s’est, en effet, uniquement occupé de géographie physique ; les autres branches de cette science, par une conséquence logique, lui étaient profondément indifférentes, ainsi que tout ce qui concernait l’histoire ou la politique.

La cartographie devait être fort avancée en Italie, si nous en jugeons par les cartes de Léonard, surtout par celle de la Toscane, où il indique avec une netteté étourdissante le système orographique et hydrographique de cette province : il nous montre Arezzo isolée dans ses marais ; Sienne perchée sur un monticule, entre l’Arbia, la Chienna et la Ciecina ; Chiusi, dominant un lac, vaste comme un océan, et qui semble se relier par un émissaire au lac Trasimène. Les noms des fleuves sont écrits en petites capitales ; de même que ceux des villes principales ; ils sont suivis des lettres FL. Les noms des villes secondaires sont en caractères courants.



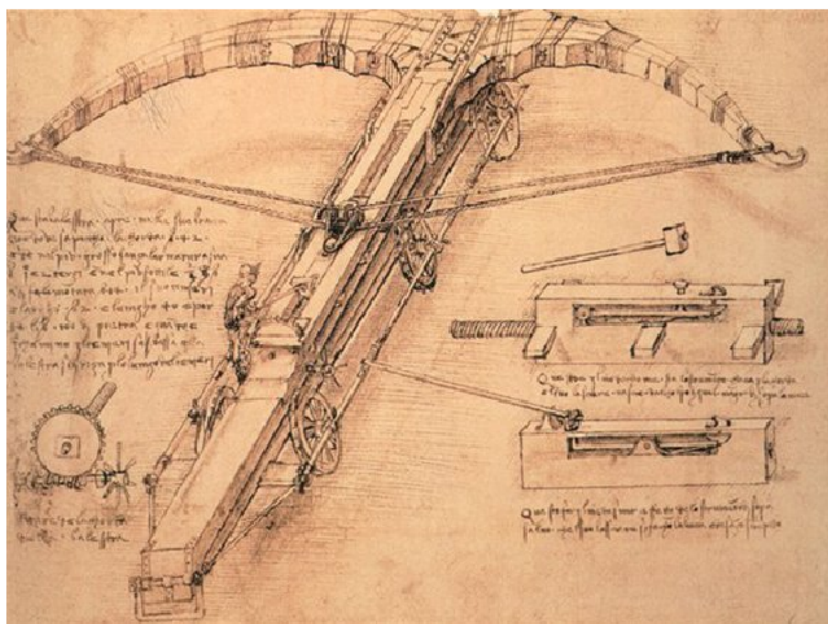
Machine de guerre avec seize arbalètes, vers 1485.
Plume et encre, 22 x 30 cm. Biblioteca Ambrosiana, Milan.



Batterie de quatre pièces d'artillerie projetant des pierres dans la cour d'un fort, vers 1503-1504.

Plume, encre et lavis, 33 x 48 cm.

Windsor Castle, Royal Collection Trust, Londres.



La Grande Arbalète, vers 1480-1482.
Plume et encre. Biblioteca Ambrosiana, Milan.

On a mêlé, bien à tort, le nom de Léonard à la découverte de l’Amérique. Grothe mentionne, sans sourciller, d’après Ximenès (1757), une lettre écrite en 1473 par le Vinci à Christophe Colomb sur la possibilité d’atteindre les Indes orientales par la route projetée ! Jusque dans l’ouvrage de M. Uzielli, on lit que la plus ancienne carte connue portant le nom de l’Amérique est due à Léonard. Or voici ce que m’écrit à ce sujet M. Henri Harrisse, le savant américaniste. On a trouvé, en effet, dans les papiers du Vinci en Angleterre, les fuseaux d’une petite sphère grossière et élémentaire. Ces fuseaux portent le nom d’Amérique, et les configurations accusent à peu près l’année i515. Partant de là, M. Mayor a publié, dans l’*Archaelogia* de Londres, un travail pour soutenir la thèse, aujourd’hui abandonnée par tout le monde, que Léonard était le dessinateur de ces fuseaux. En tout état de cause, il y a au moins huit cartes d’Amérique plus anciennes que celle-là : celle de Juan de la Cosa, pilote de Colomb, datée de 1500 ; celle d’Alberto Cantino, pour le duc de Ténare, année 1502 ; celle de Nicolay de Canerio, année 1303 ; deux cartes publiées par Kunstmann, 1504, etc.

Avec les études théoriques alternaient mille inventions, parfois du domaine le plus humble : véhicules, écluses de canaux, compas de

réduction à centre mobile, machines et ustensiles de toute sorte pour étirer le fer, tordre les cordes, etc.

Il n'est pas jusqu'au propulseur à hélice, dont la navigation tire de nos jours de si grands avantages, qui ne doive être mis à l'actif de ce génie si fécond : on en trouve un dessin, d'une netteté parfaite, dans un de ses manuscrits. Léonard songeait même à l'utiliser pour la locomotion aérienne et en construisit des modèles en papier, qui, mis en mouvement par de minces lames d'acier tordues, suivaient quelque temps l'impulsion première. Comme pendant au propulseur à hélice, il donna le parachute.

Ainsi, plus heureux que la plupart de ses successeurs, Léonard posait le principe en même temps qu'il en réalisait les applications ; parfois même il parvenait à les mettre pratiquement en œuvre. Il réunissait donc en sa personne les trois rôles de théoricien, d'inventeur d'applications mécaniques et d'ingénieur, presque invariablement distincts et inconciliables, comme M. Berthelot l'a montré dans sa belle étude sur Denis Papin. Rien qu'à considérer ses dessins, l'on s'aperçoit qu'il a mis, comme on dit, la main à la pâte ; qu'il a construit et fait fonctionner ses machines.

Au début du XVIIe siècle encore, les artisans ou les bourgeois milanais se servaient d'une foule d'engins inventés par ce cerveau fertile : ici, il leur avait fourni les moyens de tailler et de polir économiquement le fer, le marbre et jusqu'au cristal de roche ; de hacher la viande destinée aux saucisses, au moyen d'une roue mise en mouvement par un enfant ; puis c'étaient des machines hydrauliques d'une infinie variété.

L'ingénieur militaire, à son tour, se révéla par d'innombrables inventions. À en juger par sa lettre à Ludovic le More, c'était même là le domaine dans lequel notre héros se flattait d'exceller.

Avons-nous le désir de juger sainement cette face de son activité, il nous faut, si je ne m'abuse, déterminer plus rigoureusement qu'on ne l'a fait jusqu'ici son attitude vis-à-vis de la tradition antique.

Ici, comme en matière d'art, il a pris aux Grecs et aux Romains infiniment plus qu'on le croit communément. Son modèle, c'est Archimède, dont il a pu lire la biographie dans les *Vies* de Plutarque. À l'instar du célèbre ingénieur syracusain, il se flatte de mettre en déroute les ennemis, à l'aide de machines miraculeuses. Mais tandis qu'Archimède, tout en ne donnant ses inventions que pour de simples jeux de géométrie, arrêta longtemps l'effort des Romains, Léonard n'a jamais, que je sache, réussi à

mettre en ligne ses engins en apparence si redoutables. Une longue série de dessins nous initie aux inventions, plus ou moins chimériques, du Vinci. Tantôt il nous montre des chevaux armés de lances, tantôt des chars aux roues garnies de crochets ou de faux, tantôt des défenses volantes, des espèces de paravents destinés à abriter des archers (collection de M. Valton, etc.), ou encore des béliers, des balistes, des catapultes.

Pour peindre d'un trait l'inanité de beaucoup de ces engins, je me bornerai à constater que le novateur par excellence place encore, à tout instant, des arcs entre les mains de ses soldats, comme si les armes à feu n'avaient pas depuis longtemps fait leur apparition – on signale, dès 1435, des « traits à poudre portatifs ». Ailleurs, il propose d'asphyxier les assiégés, comme le faisaient les Germains, avec de la fumée de plume, de soufre et de réalgar. Étant données de telles illusions, il ne pouvait manquer de rechercher la composition du feu grégeois (*fuoco greco*) : il nous en donne la recette avec la plus entière bonne foi. Si, à la cour de Ludovic le More, l'artiste (on le sait de reste) avait tenu plus qu'il n'avait promis, l'ingénieur militaire s'était bercé d'étranges illusions. En rapprochant les résultats des promesses, il est impossible de ne pas se révolter devant son optimisme, et, ayons le courage de prononcer le mot, devant son outrecuidance. Ce qu'il proposait au duc comme des moyens pratiques et éprouvés, c'étaient tout simplement des expériences de laboratoire ; que dis-je ? des projets formulés sur le papier seulement et qui n'auraient pas supporté un instant la mise à l'épreuve. Sinon, Ludovic le More eût été invincible ; sinon, les armées de Charles VIII et de Louis XII eussent été mises en déroute dès la première décharge. On n'objectera pas que l'occasion a manqué à Léonard pour appliquer ses stupéfiantes inventions. Les guerres soutenues par ses deux patrons, Ludovic le More et César Borgia, la lui auraient fournie amplement. La vérité est qu'il vivait dans le domaine de la spéculation pure, sans nul intérêt pour les résultats matériels.

Ne restons toutefois pas sur une telle impression vis-à-vis d'un tel homme. Un des premiers, il a recommandé l'emploi des mines pour détruire les fortifications. Il a, en outre, précédé notre siècle en inventant des mitrailleuses à tubes multiples, fixes ou mobiles, ainsi que des canons se chargeant par la culasse (*Codex atlanticus*). D'après une communication de M. Henry de Geymüller, certains engins de cette nature existent encore dans plusieurs collections d'armes, entre autres celle de Venise. Nul doute que

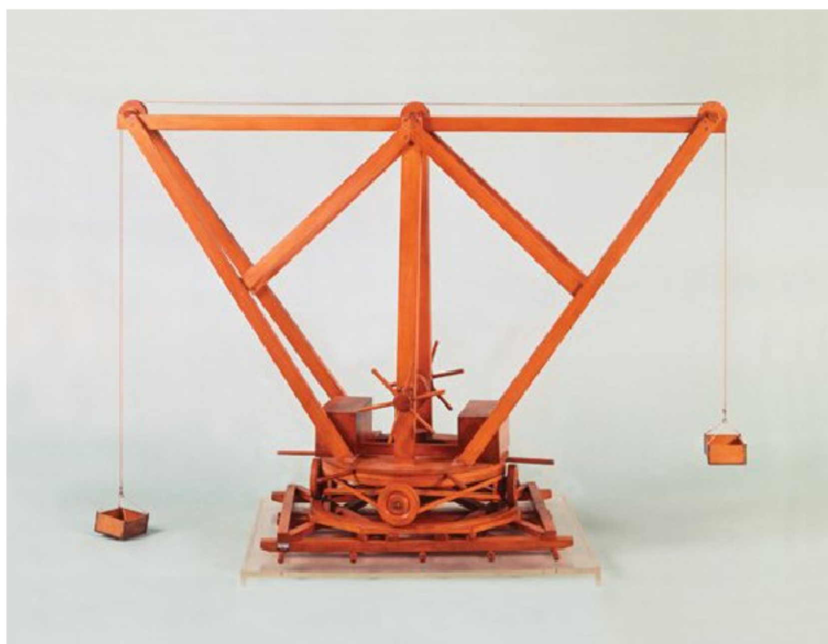
ses conseils pour la construction de ponts volants ne renferment, elles aussi, bon nombre de données utiles.

Il semble que Léonard ait également mis son crayon au service des professeurs d'escrime. Lomazzo raconte du moins qu'il dessina pour Gentile dei Borri les différentes positions d'un homme à cheval qui veut combattre un homme à pied, et de quelle manière un homme à pied peut attaquer un homme à cheval, ou se défendre contre lui, selon la différence des armes. « Il est grand dommage, ajoute Lomazzo, que ce travail n'ait pas été publié ; il aurait donné de l'éclat à cet art singulier. »

En tant qu'ingénieur hydrographe, Léonard passe pour l'inventeur d'une foule d'applications pratiques et en même temps d'une foule de projets ; mais des travaux récents, notamment dus à M. Beltrami, nous forcent à restreindre ses titres.

Prenons d'abord ses innovations dans l'établissement des écluses. D'après Fumagalli, Léonard aurait inventé les volets, pratiqués dans les portes de l'écluse, et substitué la coulisse (*incastro*) aux deux portes verticales qui se ferment à angle droit (*nel angolo*). En un mot, toute l'économie de ce système serait l'œuvre de Léonard. En réalité, l'emploi des volets pratiqués dans les portes de l'écluse ne date pas du temps de Léonard. Les Vénitiens déjà en avaient formé sur le Piovego en 1481 ; bien mieux, Philippe Marie Visconti en avait fait exécuter vers 1440 : *Meditatus est et aquæ rivum, per quem ab Abbiate Viglevanum usque sursum veheretur, aquis altiora scandentibus machinarum arte, quas conchas appellant*... On voit, ajoute Venturi, que l'historien en parle comme d'une chose connue et commune, qui avait déjà reçu un nom propre en Italie. L.-B. Alberti, dans son *Traité d'Architecture*, rédigé au plus tard en 1450, décrit également ce système dans tous ses détails. Peut-être même les écluses en question étaient-elles déjà connues au XIVe siècle. Il est temps d'aborder l'étude même des canaux établis par Léonard. Vasari affirme que, dans sa jeunesse, il fit le projet d'un canal de navigation de Florence à Pise. Il ne s'agissait pas de rétrécir et de débarrasser la rivière de l'Arno, comme le fit plus tard Viviani, mais bien d'établir un canal qui, se détachant de l'Arno même, devait traverser les campagnes de Prato, de Pistoja, de Serravalle, et le lac de Sesto. Léonard parle de la manière de fournir l'eau à ce canal, des frais de construction dudit canal, des rivières qui doivent le couper, etc. (*Codex atlanticus*, ff. 43-92.) Pour Milan, éloignée à la fois des grands lacs et des grands fleuves de la Haute Italie, les communications par

la voie fluviale étaient de tout temps une question vitale. Aussi la reconnaissance publique a-t-elle concentré sur Léonard le mérite de cette œuvre de canalisation immense.



D’après un projet de Léonard de Vinci,
Double Grue tournante. Museo Nazionale della Scienza e della Tecnologia, Milan.



D’après un projet de Léonard de Vinci, *Mécanisme de transformation du mouvement alternatif en mouvement continu.*
Museo Nazionale della Scienza e della Tecnologia, Milan.

« Sous ce ciel brûlant, a-t-on écrit, il fait parvenir l’eau dans tous les coins des prairies du Milanais. C’est à lui que nous devons, nous autres voyageurs, ces paysages admirables où la fertilité et la verdure colossale des premiers plans ne sont égalées que par les formes bizarres des montagnes couvertes de neige, qui forment à quelques milles un horizon à souhait pour le plaisir des yeux. »

Or, la Lombardie comptait, depuis le XIIe siècle, des travaux hydrauliques considérables (tels que la dérivation du Tessin) destinés soit à l’irrigation, soit peut-être même à la navigation. Au siècle suivant, on y entreprit la dérivation de l’Adda à Cassano pour former la Muzza ; au XIVe siècle, la prolongation de la dérivation du Tessin jusqu’à Milan, avec le canal de Pavie et la régularisation du Pô depuis Pont, Albero jusqu’à l’embouchure du Lambro. Le désir de relier Verbano, d’où la fabrique de la cathédrale de Milan tirait ses marbres, au cœur de la cité de Milan avait fait naître vers la fin du XIVe siècle le projet de mettre le *Naviglio grande* en communication avec les fossés qui entouraient la capitale. Pour cela, il fallait compenser une différence de niveau d’environ cinq brasses : on

augmenta donc la portée du canal de jonction, en suspendant, à de certaines heures, toutes les prises d'eau ; on éleva, en outre, artificiellement le niveau de l'eau, en fermant momentanément l'embouchure. Dès 1395, on put ainsi transporter les matériaux *per navigium novum ad Logetum sancti Stefani*, c'est-à-dire jusqu'au réservoir communiquant avec les fossés de Milan.

Mais ce système de navigation avait l'inconvénient de supprimer les prises d'eau pour des intervalles relativement longs : on limita donc les variations de niveau, obtenues au moyen de deux écluses, à la partie du canal strictement suffisante pour contenir les barques composant chaque radeau ; des réservoirs (*conche*) permettaient d'élever ou d'abaisser à volonté les eaux.

Les biographes de Léonard ont de tout temps eu une tendance à le proclamer le créateur – et le créateur exclusif– du canal de la Martesana. Les dates cependant sont formelles : dès 1457 (Léonard ne comptait que cinq ans !), le duc François Sforza avait ordonné de commencer la dérivation de ce canal, qui tire sa source de l'Adda ; un de ses ingénieurs, Bertola da Novate avait poussé les travaux avec une ardeur telle qu'en 1465 le gouvernement ducal put procéder à la vente régulière de l'eau amenée par le canal. Ludovic le More s'attaqua de son côté à la Martesana ; il se proposait, non seulement d'en augmenter le débit, mais encore de la rendre navigable jusqu'au lac de Lecco. Or, comme l'Adda faisait un détour trop long en aval de Brivio et que le courant en était trop rapide, il crut utile d'établir en amont un canal par lequel les bateaux pussent descendre, quittes à reprendre l'Adda là où le fleuve redevenait navigable. Les documents nous laissent ignorer le nom de l'ingénieur chargé de cette mission. Il ne semble pas, d'autre part, que les travaux aient été menés fort rondement : en 1496, l'on en était encore à étudier le problème de la navigabilité. L'honneur de cette entreprise reviendrait-il à Léonard ? Le fait est que celui-ci figure, en 1496, sur la liste des ingénieurs du duc et qu'il a laissé dans ses écrits des comptes de dépenses et de nivellements ayant trait à la dérivation de l'Adda, du côté de Brivio. Mais il faut ajouter immédiatement qu'à partir de 1494, Bartolommeo della Valle figure sur la même liste. Or, ce della Valle n'est autre que l'ingénieur chargé, en 1516, de concert avec Benedetto da Massalia, de diriger l'emploi du subside de 10 000 ducats que le roi François Ier venait d'accorder pour la continuation des travaux. Quoi de plus naturel, dès lors, que d'admettre que ce fut lui

également qui avait été chargé, sous le règne de Ludovic le More, des études relatives à cette voie de navigation.

D'après M. Beltrami, les travaux de la Martesana comprennent donc deux périodes distinctes : la première, antérieure à l'arrivée de Léonard, correspond aux travaux du canal de Trezzo à Milan, œuvre de Bertola da Novate ; l'autre, postérieure au départ de Léonard pour la France, embrasse les études et essais de della Valle et de Massalia pour l'établissement du canal de Paderno. Décrite, dès 1520, par Carlo Pagnano, cette seconde entreprise ne fut achevée que vers la fin du XVIe siècle, sous la direction de Meda.

L'argumentation de M. Beltrami est, on le voit, des plus serrées. J'éprouve quelque hésitation néanmoins à admettre que Léonard ait été absolument étranger aux travaux de la Martesana. Ne savons-nous pas de source certaine qu'à une dizaine d'années de là, entre 1508 et 1510, il dirigea sur ce cours d'eau d'importants travaux, dont je reparlerai dans un des chapitres suivants. Le *Codex atlanticus* contient d'autres projets de canalisation encore : à savoir, les plans du canal destiné à relier Césène à Porto Cesenatico, et ceux des canaux exécutés dans le Frioul. Quant au projet du canal à construire près de Romorantin, il en sera question plus loin, dans le chapitre consacré aux ouvrages que l'artiste-ingénieur exécuta en France. Les témoignages qui précèdent établissent clairement que Léonard n'était pas seulement un théoricien, pour ne pas dire un utopiste, mais qu'il se révéla en outre comme un ingénieur du plus grand mérite, à qui l'hydraulique est redevable de splendides progrès. Les travaux de canalisation ont leur pendant dans les travaux de colmatage. Si Léonard n'a pas inventé ce procédé, qui était pratiqué en Toscane dès le XIIe siècle, il en a du moins le premier donné la formule exacte.

Léonard songeait-il à publier les résultats de tant d'ardentes et fécondes investigations ? Le mystère dont le théoricien et l'ingénieur s'entourait, ses précautions pour dérober aux autres le contenu de ses manuscrits, prouvent du moins que, s'il en entrevoyait la publication comme but final, il ne témoignait aucun empressement à se servir de l'imprimerie pour répandre ses découvertes. Il travaillait avant tout pour lui-même, bien différent en cela de son compatriote florentin.

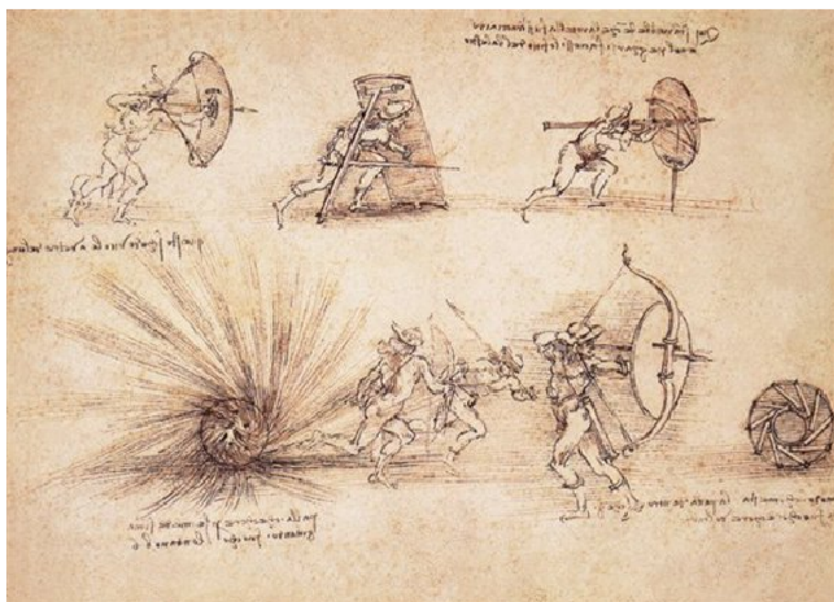
Léon-Baptiste Alberti, qui s'enorgueillissait d'écrire non pour lui, mais pour l'humanité : *Non nobis sed humanitati scribimus*. Un recueil d'observations scientifiques, conservé au château de Holkham, contient, au

sujet d'une sorte de scaphandre, une déclaration des plus instructives : « Eu égard à la méchanceté des hommes, je ne publie ou ne divulgue pas le moyen que j'ai découvert pour rester sous l'eau, car ils s'en serviraient pour commettre des assassinats au fond de la mer en détruisant les vaisseaux et en les faisant couler à fond, eux et ceux qui les montent. »

Tout en renonçant aux pratiques de l'ésotérisme, le chef de l'Académie de Milan n'entendait, en aucune façon, se dépouiller au profit du premier venu. Nul doute aujourd'hui que le système d'écriture auquel il s'arrêta dès sa jeunesse, dès 1473 (de droite à gauche, à la façon des Orientaux) ne fût destiné à dérober au commun des mortels les découvertes sans prix consignées sur ses carnets. Il surveillait avec non moins de soin l'accès de son laboratoire ; nous en avons pour preuve sa lettre au sujet d'un certain Allemand, du nom de Jean, fabricant de miroirs, qui travaillait dans son voisinage au palais du Vatican ; il l'accusa formellement d'errer sans cesse dans son atelier, cherchant à l'espionner pour le critiquer au dehors. – Excusons cette faiblesse d'un grand homme. À une époque où il n'existait ni revues spéciales pour prendre date, ni brevets pour sauvegarder les droits de l'inventeur, la circonspection s'imposait à qui ne voulait pas être victime des plagiaires.

Concentré sur lui-même, comme il l'était, ainsi que l'a éloquemment proclamé Mme Raffalovich, Léonard « a été un semeur d'idées, mais un semeur qui n'a pas vu lever la moisson. Comme ces graines qui, enfermées inertes dans les tombeaux, germent une fois rendues aux conditions nécessaires de leur évolution, ainsi ses écrits n'ont vu le jour que longtemps après sa mort. Il avait accumulé le fruit de ses observations et de ses travaux sans prendre souci de les faire connaître à ses contemporains. Comptait-il sur la postérité ? Croyait-il à un sursis accordé à une existence si pleine qu'elle déborde sur l'immortalité ? De quel prix inestimable pour nous n'eussent pas été ses manuscrits revus, mis en ordre, commentés par lui-même ! Il ne l'a pas voulu. Était-ce désintéressement de gloire, ambition trop haute, incurie, dédain, modestie ou tout simplement le temps lui aura-t-il manqué ? Que ce soit fatalité ou volonté délibérée, inclinons-nous devant la tombe muette ; la réponse n'est pas là. Le secret de Léonard est dans ses œuvres ; c'est là qu'il faut le chercher. La chère, grave et majestueuse image du Maître nous accueillera sur le seuil de ce monde enchanté qu'il a créé, où la grâce, plus puissante que la beauté, règne en souveraine. Le génie de l'art et le génie de la science se sont fondus dans son âme en un

idéal qui participe de cette dualité. » – Savant aux vues profondes, charmeur incomparable, il est le seul dans l'histoire de l'humanité qui ait su à la fois remonter aux sources les plus secrètes de la vérité et évoquer la beauté la plus radieuse, réunir en lui la science.



Étude de boucliers et explosion de bombe, vers 1485-1488.
Plume et encre, 20 x 27,3 cm.
École nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris.



Étude pour la tête de la Vierge, 1508-1512.
Craie tendre, 20,3 x 15,6 cm.
The Metropolitan Museum of Art, New York.

CHUTE DE LUDOVIC LE MORE ET CONSÉQUENCES

Qui ne connaît la fin lamentable du More, son châtiment trop mérité et cependant si rigoureux ! Le 31 août 1499, à l'approche de Louis XII, Ludovic fit partir pour l'Allemagne ses deux fils avec leurs précepteurs, ainsi que les cardinaux Ascanio Sforza et Federigo Sanseverino ; il dirigea en même temps sur les États de son neveu, l'empereur Maximilien, son trésor, qui renfermait à ce moment deux cent quarante mille ducats, et une quantité énorme de perles, sans compter cent cinquante mille ducats laissés au château de Milan. Lui-même quitta Milan, le 21 septembre, pour prendre la même route. Dans l'excès de son désespoir et de son avilissement, il eut, pour la seconde fois, une de ces inspirations qui ont valu à son nom l'exécration de tout Italien : si jadis il avait appelé à son secours Charles VIII, lorsqu'il s'était vu menacé par le roi de Naples, pour le coup il essaya de pousser, sur Louis XII et les Vénitiens, l'ennemi acharné de la chrétienté, le sultan. Le fait est attesté par son contemporain et ami, le chroniqueur Corio. Rappelé dans le Milanais, au bout de quelques mois, par des sujets mécontents du gouvernement des étrangers, Ludovic fit une entrée triomphale dans sa capitale, le 4 février 1500. Mais bientôt une nouvelle invasion française mit en péril ce pouvoir éphémère. Trahi par les Suisses, près de Novare, le duc fut livré par eux (le 10 avril) à un vainqueur impitoyable.

Jusqu'ici, une fois le rideau tombé sur le dernier acte du drame, les historiens ont refusé d'accorder, ne fût-ce qu'un coup d'œil, à l'ancien souverain du Milanais, à l'instigateur de tant de merveilles ; à leurs yeux, il était mort civilement. Les contemporains et la postérité se sont montrés également inexorables. Aussi bien, en ouvrant aux étrangers le chemin de sa patrie, Ludovic avait commis un crime dont aucun tribunal ne saurait l'absoudre. Mais il m'a été impossible, quant à moi, de me séparer ainsi de l'homme qui avait rendu à la cause du beau tant de services éclatants, qui avait suscité tant de chefs-d'œuvre, et j'ai voulu rechercher comment avait achevé de mourir une intelligence animée d'un culte si ardent pour les choses de l'art et peuplée de si radieuses images.

Les documents sur la vie intime de Ludovic, pendant cette agonie de huit ans, font malheureusement défaut. Nous savons seulement que l'ancien souverain du Milanais fut d'abord conduit à Suse, puis à Lyon, escorté de deux cents archers de la garde et de plusieurs gentilshommes. À Lyon, « grand nombre de gentilshommes de cheuz le Roy luy furent au devant. Le prévost de l'ostel le conduisit tout le long de la grant rue jucques au chasteau de Pierre Encize et là fut logé et mys en garde seure. Ce séjour fut illecques quinze jours, durant lequel temps, par les seigneurs du grand conseil du roy de plusieurs choses fut interrogué lequel supposé qu'il heus faict que foul toutesfoys moult sagement parloit. » De Lyon, Ludovic fut transféré au chasteau du Lys Sainct Georges, dans le Berry, et donné en garde à un gentilhomme du nom de Gilbert Bertrand. Quatre ou cinq années plus tard, Louis XII, avec cette cruauté qui est le propre des caractères faibles, fit enfermer son prisonnier dans le donjon de Loches, sans même lui permettre – Paul Jove tenait cette circonstance d'un témoin oculaire – de se servir d'encre et de plumes : *erepto scribendi solatio*. L'infortuné y expira, le 27 mai 1508, âgé de cinquante-sept ans seulement.

Mû par un sentiment de compassion, trop facile à expliquer vis-à-vis d'un tel bienfaiteur de l'art, j'ai entrepris, il y a quelques années, un voyage, j'allais dire un pèlerinage, à ce donjon où gémit si longtemps le plus illustre des protecteurs de Léonard. Le site est incomparable, mais le cachot souterrain, dans lequel était enfermé l'infortuné prince milanais, dépasse en horreur tout ce que l'on peut imaginer : des blocs de rochers tout nus pour parois, la terre battue pour parquet. La seule distraction du martyr, c'étaient les images grossières qu'il peignait – affirme-t-on (je ne garantis pas l'authenticité de la légende) – sur les parois de sa tombe ; dernier souvenir de la protection éclairée accordée aux arts, à Léonard, à Bramante, et qui, aux yeux de l'impartiale histoire, balance les crimes commis envers sa famille et sa patrie.

Par une coïncidence qui mérite d'être relevée, Léonard mourut à quelques années de là, également en France, également en Touraine à environ trente kilomètres de Loches, tandis que le maréchal de Trivulce, implacable ennemi du More, terminait ses jours à Chartres.

La chute de Ludovic le More était le plus grand malheur qui pût frapper Léonard : elle le réduisit, aux approches de la vieillesse, à chercher un autre protecteur, qui fut long à se trouver, à recommencer sa carrière, qui avait été plus riche en chefs-d'œuvre et en témoignages d'admiration qu'en résultats

positifs ; elle le livra enfin au danger qui l'avait menacé toute sa vie : la dispersion, l'éparpillement, de ses admirables facultés.

Quelle qu'eût été en matière de politique l'indécision du More, quelles qu'eussent été ses fluctuations, ses faiblesses : en matière d'art, du moins, il avait réussi à obtenir, des artistes attachés à son service, le concours le plus efficace, un travail suivi, des œuvres faites pour vivre à travers les siècles. Rien de plus injuste à cet égard que l'amère boutade de Léonard sur son ancien bienfaiteur : « Édifices de Bramante (restés inachevés). Le gouverneur du château fait prisonnier. Visconti emmené prisonnier et son fils tué. Gian della Rosa dépouillé de son argent. Bergonzo commença, puis refusa (?) et ensuite la fortune s'enfuit. Le duc perdit ses États, sa fortune et la liberté, et aucune de ses entreprises ne fut terminée par lui. » Privé de cette sage et énergique direction, le Vinci erra sur les flots pareil à un vaisseau désemparé, prêt à se briser contre le premier écueil.

Lorsque Louis XII fit son entrée triomphale à Milan, le 6 octobre 1499 en compagnie de César Borgia et d'un essaim d'autres grands seigneurs, les merveilles enfantées par le pinceau et l'ébauchoir de Léonard ne furent pas les dernières à frapper ses regards. Il éprouva un tel ravissement devant *La Cène* qu'il songea un instant à la faire transporter en France avec le mur sur lequel elle était peinte. La statue équestre de François Sforza ne le captiva pas moins. Nous le savons par la réponse, faite en son nom par le cardinal d'Amboise au duc de Ferrare : le cardinal ne chargea-t-il pas l'ambassadeur ferrarais, le 24 septembre 1501, de dire à son maître que le roi ayant vu cet ouvrage, lui, cardinal, ne pouvait en disposer sans l'assentiment de son souverain.

Cependant, pour une cause ou pour une autre, Louis XII, qui quitta d'ailleurs Milan le 7 novembre 1499, pour retourner en France, laissa passer plusieurs années encore avant d'attacher définitivement à son service l'auteur de ces chefs-d'œuvre[22]. Léonard, de son côté, tenta la fortune à Mantoue, chez la marquise Isabelle d'Este.

Son départ de Milan eut lieu dans les derniers mois de l'année 1499, peu de temps après les désastres qui avaient fondu sur le More. S'il faut en croire son ami Pacioli, Léonard serait retourné immédiatement à Florence. En réalité, il ne regagna son pays natal qu'après un séjour, de peu de durée d'ailleurs, à Mantoue et à Venise.

Prononcer le nom de la marquise Isabelle de Mantoue, épouse de Jean-François de Gonzague et belle-sœur du More, c'est évoquer l'image de la

femme la plus accomplie de la Renaissance italienne : elle alliait aux plus hautes qualités morales une ardeur sans bornes pour les plaisirs de l'esprit et un goût exquis. Épouse irréprochable, mère aussi tendre que ferme, patriote pendant cette période de crise où le patriotisme italien subit une si complète éclipse (c'est elle qui, en apprenant la belle résistance de la ville de Faenza, assiégée par César Borgia, s'écria : « Ils ont sauvé l'honneur de l'Italie »), elle compta pour clients, pour amis et pour admirateurs, toutes les gloires littéraires ou artistes de la Renaissance.



Étude pour l'Enfant Jésus, 1501-1510.
Sanguine et rehauts de blanc sur papier,
28,5 x 19,8 cm. Galleria dell'Accademia, Venise.



Étude pour la Vierge à l'Enfant avec saint Jean-Baptiste, vers 1508.
Plume et encre, 40 x 29 cm. Windsor Castle, Royal Collection Trust, Londres.

Malgré ses nombreux voyages à Milan, Isabelle ne semble pas être entrée en relations personnelles avec Léonard avant le voyage de 1499. Tout au plus, si, en 1498, elle avait écrit à Cecilia Gallerani pour la prier de lui envoyer le portrait que le Vinci avait fait de cette beauté fameuse.

C'est pendant cette visite à Mantoue, très certainement, que Léonard exécuta le portrait au sujet duquel un correspondant de la marquise nous fournit les intéressants détails que voici : « Très illustre Dame. Je vous envoie par le porteur un grand luth à la façon espagnole, de bois de noyer

de couleur naturelle, qui véritablement me paraît être le meilleur qu'on aura jamais entendu. J'ai été malade. Je n'ai pu achever le luth blanc et noir, je le ferai comme celui-ci, à l'espagnole. Léonard de Vinci est à Venise ; il m'a montré un portrait de Votre Seigneurie qui est très naturel et me semble aussi parfait que possible. C'est tout ce que je vous écris par ce courrier, avec l'assurance nouvelle de mon respect, je me dis, de Votre Altesse, le fidèle serviteur. Lorenzo di Pavia. –Venise, le 13 mars 1500. »

Dans une lettre adressée à Léonard, le 14 mai 1504, la marquise ajoute un détail précieux sur ce portrait : « Quand vous vîntes dans ce pays-ci, alors que vous avez fait notre portrait au fusain, vous nous avez promis un jour de nous peindre en couleur (*Quando fusti in questa terra et che ne retrasti de carbone*...). » On sait aujourd'hui, grâce aux recherches de Charles Yriarte, qu'un souvenir des relations de Léonard avec Isabelle nous est conservé. Il n'est autre que l'admirable carton du musée du Louvre, qui a si longtemps passé pour représenter une inconnue. Dès le mois de mars 1501, le marquis de Mantoue se dessaisit du portrait de sa femme, ce qui obligea celle-ci a en demander à l'artiste une autre esquisse.

Il semble que la galerie de Mantoue ait renfermé un autre portrait de Léonard. Une lettre de 1531 mentionne *quello* (*quadro*) *di Leonardo Vinci che dono il conte Nicola* (*Maffei*). En 1627, un inventaire enregistre : « *un quadro depintovi una testa d'una donna scapigliata bozzata, opera di Leonardo da Vinci* », une estimation de cent quatre-vingt livres.

Le départ de Léonard n'interrompit pas ses relations avec la savante et spirituelle marquise. Au risque d'interrompre l'ordre chronologique, je retracerai dès à présent les péripéties d'une amitié qui honore la princesse autant que l'artiste. Elle se borna d'ailleurs à un commerce épistolaire. Étant donnée l'humeur de Léonard, il était rare que les travaux dont le chargeaient ses mécènes sortissent du domaine platonique.

Avec la ténacité qui la caractérisait, la marquise poursuivit, des années durant, son idée fixe : obtenir que Léonard peignît un tableau pour son cabinet de travail, ce *studio*, dans lequel devaient prendre place les compositions de Mantegna, du Pérugin, de Lorenzo Costa. Le 22 mars 1501, elle manifesta son désir à son correspondant de Florence, Fra Pietro da Nuvolaria : « Révérendissime Père. Si Léonard, peintre florentin, se trouve à Florence en ce moment, nous vous prions de vouloir nous informer quelle vie il mène ; c'est-à-dire s'il a quelque œuvre en train, comme on nous l'a dit, de quel genre elle est, et s'il doit rester longtemps dans cette

ville. V. R. voudrait bien, comme si cela venait d'Elle, s'informer s'il se chargerait volontiers de faire un tableau pour notre cabinet (*studio*) et, s'il accepte l'offre, nous nous en remettions à lui, pour l'invention et pour l'époque de l'exécution. Mais s'il mettait de la résistance, vous pourriez au moins l'amener à nous peindre un petit tableau de la *Madone*, plein de foi et de douceur, comme il est dans sa nature de la concevoir. De tout ceci, nous serons reconnaissant à V. R. et audit Léonard. »

Entre temps, la marquise recourait aux lumières de Léonard pour expertiser certains vases précieux dont son agent de Florence, François Malatesta, lui proposait l'achat : « Il nous sera agréable », répond-elle à ce dernier, le 3 mars 1502, « que tu montres ces vases à quelque personne compétente, tel que Léonard de Vinci, le peintre de Milan, qui est notre ami, s'il se trouve à Florence, ou à tout autre que tu jugeras convenable, les consultant sur leur beauté et leur qualité. »



Étude de drapé pour la Vierge, vers 1510.
Pierre noire, pinceau et lavis noir,
23 x 24,5 cm. Musée du Louvre, Paris.

En 1504, la marquise reprend ses tentatives au sujet du tableau. Le 14 mai, elle écrit à son agent Angelo del Tovaglia : « Désirant très vivement avoir quelque œuvre de Léonard de Vinci que nous connaissons, non seulement de réputation, mais personnellement, comme un peintre remarquable, nous lui écrivons, dans la lettre ci-jointe, de vouloir bien faire pour nous une figure du *Christ enfant* dans sa douzième année.

Vous lui présenterez notre missive en ajoutant les commentaires qui vous sembleront les plus propres à le décider : nous le paierons bien et s'il cherche une excuse dans l'œuvre qu'il a commencée pour Sa Seigneurie

vous pouvez lui dire que ce sera un délassement qui le reposera de l'histoire. »

À cette lettre se trouvait jointe cette autre, destinée à l'artiste lui-même : « Maître Léonard. Apprenant que vous êtes fixé à Florence, nous avons conçu l'espoir de réaliser notre désir... Quand vous vîntes dans ce pays-ci, alors que vous avez fait notre portrait au fusain, vous nous avez promis de nous peindre un jour en couleur, mais comprenant qu'il vous serait difficile d'exécuter votre promesse, puisqu'il faudrait vous transporter ici, nous vous prions de bien vouloir remplir vos engagements envers nous, en remplaçant notre portrait peint par un *Christ enfant*, de douze ans à peu près, c'est-à-dire à l'âge où il disputait dans le temple, et de l'exécuter avec ce charme et cette suavité qui sont à un si haut degré le caractère de votre art. Si vous accédez à notre désir, en outre du paiement, que vous fixerez vous-même, nous vous resterons tellement obligée que nous ne saurons comment nous acquitter envers vous. »



Étude de drapé pour la Vierge, vers 1510.
Pierre noire et rehauts de blanc,16,4 x 14,5 cm.
Windsor Castle, Royal Collection Trust, Londres.



Étude de drapé pour le bras de la Vierge, vers 1510.
Plume et pierre noire, rehauts de blanc, 8,6 x 17 cm.
Windsor Castle, Royal Collection Trust, Londres.



Étude de drapé pour une figure agenouillée, vers 1475.
Pinceau, tempera grise et rehauts de blanc, 28,8 x 15 cm.
The Barbara Piasecka Collection, Princeton.

Léonard, cependant, payait la marquise en promesses : « J'ai eu votre lettre en main en même temps que celle de Léonard, répond Tovaglia ; il m'a promis d'exécuter l'œuvre à certaines heures qu'il essaiera de dérober au travail qu'il a accepté de la Seigneurie. Je ne manquerai pas de le relancer ainsi que le Pérugin ; tous deux m'ont certainement promis d'agir et semblent de bonne volonté, mais mon sentiment est qu'à eux deux il y aura joute à qui arrivera le dernier. Je ne sais pas trop qui sera le vainqueur ; je parierais cependant pour Léonard. »

Le 30 octobre, la marquise revient à la charge : « Vous m'avez fait répondre par M. Angelo », écrit-elle à l'artiste, « que vous satisferiez de grand cœur à mon désir, mais les nombreuses commandes que vous avez me font craindre que vous n'ayez oublié la nôtre ; nous avons donc cru convenable de vous écrire ces quelques mots, vous priant, quand vous serez fatigué de l'histoire florentine, de vous délasser avec cette petite figure... »

En 1506, Isabelle, à l'occasion d'un voyage à Florence, renouvela ses instances. Un parent de l'artiste, Alessandro degli Amatori (probablement le frère de la première femme de Ser Piero da Vinci) se chargea de plaider

sans relâche sa cause auprès de son neveu, ainsi qu'il résulte de sa lettre en date du 3 mars : « À toute heure, ici, à Florence, je représente les intérêts de V. S. auprès de Léonard de Vinci, mon neveu, et je ne cesse de le pousser à vous satisfaire à propos de la figure que vous lui avez demandée... Il m'a promis de commencer bientôt le travail... et si, jusqu'à ce que je parte de Florence, vous voulez bien me spécifier s'il vous convient mieux d'avoir telle figure que telle autre, je ferai tout pour qu'il satisfasse à votre volonté... »

Léonard, comme l'avait prédit Fra Pietro da Nuvolaria, finit effectivement par remporter le prix de lenteur, et la marquise, découragée, fit le sacrifice de ses espérances. À partir de 1506, on ne trouve plus trace de correspondance entre elle et le trop inexact peintre florentin.

Je reviens sur mes pas pour suivre Léonard dans ses pérégrinations à travers l'Italie, après la chute du More. Dans les premiers mois de l'année 1500, il se trouvait à Venise, ainsi qu'en fait foi la lettre de Lorenzo da Pavia, reproduite ci-dessus. L'artiste parle lui-même, mais incidemment, de ce voyage dans une note publiée par M. Richter. Nous y voyons que l'un au moins de ses élèves, Andrea Salai, l'accompagnait.

La période qui s'étend de 1501 à 1514 est celle pendant laquelle ont pris naissance la plupart des tableaux de Léonard, âgé alors de plus de cinquante ans. N'ayant plus de commandes d'œuvres monumentales, à l'exception de *La Bataille d'Anghiari*, il se tourna vers des productions plus modestes. Heureuse nécessité, à qui nous devons la *Sainte Anne*, *La Joconde*, le *Saint Jean-Baptiste*.

Pendant cet intervalle, Léonard trouva en outre le secret de mener de front ses travaux d'ingénieur et ses travaux de peintre, de même qu'il se multipliait entre Florence, les villes de l'Ombrie et celles de la Romagne. La dernière période de cette carrière, le soir de cette belle vie, s'ouvre par une résolution fâcheuse, par ce que j'appellerai une éclipse morale, une capitulation de conscience : le maître, découragé, entra au service de César Borgia, en qualité d'ingénieur militaire.

La fatalité qui a pesé sur l'Italie de la Renaissance a condamné ses trois plus grands artistes à servir tour à tour les victimes et les bourreaux. De même que Léonard se vit forcé de consacrer son pinceau à l'illustration de Ludovic le More et de Louis XII, ou de servir le dictateur des Romagnes, de même Raphaël, après avoir célébré son souverain légitime le duc d'Urbin, dut se résoudre à travailler pour son spoliateur, Laurent de Médicis.

Le jeune Michel-Ange lui-même, malgré la hauteur de son caractère, ne sut pas échapper à la nécessité de glorifier les Médicis, oppresseurs de sa patrie. L'essentiel, dans ces sacrifices inéluctables, c'est de conserver quelque respect humain, de ne pas insulter au vaincu après l'avoir porté aux nues. Plus soucieux de leur gloire que maint artiste moderne, les coryphées de l'Âge d'Or de la Renaissance ont réussi à concilier la gratitude due à leurs anciens protecteurs avec les égards réclamés par les nouveaux.

Chez Léonard, on voudrait découvrir, à côté du penseur et du moraliste, un cœur généreux se passionnant pour toutes les luttes qui agitaient son époque. Mais ce serait une chimère. Comme l'a fort bien fait remarquer M. Séailles, « il regardait les phénomènes de la politique à la façon d'un Spinoza (*Sub specie æterni*), au point de vue de l' Éternel. Le mal que font les autres l'occupe moins que le bien qu'il peut faire. »

La politique et l'organisation sociale n'offraient donc nul attrait pour ce spéculateur solitaire, habitué à planer au-dessus des questions du jour. Il ne pouvait être un homme d'action, précisément en raison de la multiplicité des doutes qui se présentaient à lui toutes les fois qu'il abordait n'importe quel problème. Seuls, les esprits exclusifs ou faux ont le privilège de distinguer, dans les matières complexes, le trait qui tourne le plus à leur avantage.

Mais Léonard, qui personnifiait la probité et le désintéressement scientifiques, croyait se devoir à lui-même d'épuiser toutes les faces des phénomènes, au lieu d'en mettre en lumière une seule à l'exclusion de toutes les autres. De l'excès de son indécision, viennent les contradictions de sa conduite, ses faiblesses, ses compromissions.

Cette constatation était indispensible pour fixer le point de vue du haut duquel nous devons juger une nature riche non moins qu'ondoyante.

Après son voyage à Venise (mars 1500), Léonard regagna, enfant prodigue, sa ville natale. Il s'installa, pour six mois, dans la maison de son jeune disciple, le sculpteur Jean-François Rustici. Il avait fait des économies à Milan : la preuve, c'est qu'au mois de janvier 1500 (vieux style ?), il déposa six cents florins (quelque chose comme cinq mille euros de notre monnaie), à l'hospice de Santa Maria Nuova. De cette somme, il retira quatre cent cinquante florins en différentes fois, du 24 avril 1500 au 20 mai 1506. Seize ou dix-sept années s'étaient écoulées depuis que le Vinci avait quitté sa patrie : dans l'intervalle, la prospérité publique non moins que l'art avaient reçu de graves atteintes. À la place des opulents

banquiers d’autrefois, on ne voyait plus que marchands en faillite. Il y avait tout autant de trouble dans les esprits que dans les fortunes. Malgré le châtiment infligé à Savonarole, le mysticisme continuait à sévir sur les Florentins, et en particulier sur le monde des artistes : nous le savons par l’exemple de Botticelli, de Lorenzo di Credi, de Fra Bartolommeo, des della Robbia. Le 14 avril 1500, à la nouvelle de la prise de Ludovic le More, le gouvernement, dans l’excès de sa joie, fit placer, devant la porte du Palais-Vieux, un crucifix fort beau, comme pour rappeler que Florence s’était donné pour roi le Christ. À quelques jours de là, on promena processionnellement la fameuse Madone de l’Impruneta.

Dans le domaine de l’art, les plus éminents d’entre les contemporains du Vinci, Verrocchio, Pollaiuolo, Ghirlandijo, avaient disparu ; Botticelli, fatigué, vieilli, se survivait en quelque sorte ; Filippino Lippi, quoique dans toute la force de l’âge, n’avait ajouté aucune note nouvelle à ses œuvres antérieures.

D’autres, tels que Lorenzo di Credi et Piero di Cosimo (1462-1521), ne demandaient pas mieux que de s’enrôler sous la bannière de leur concitoyen, revenu de Milan après y avoir fondé une École florissante. Il en était de même d’Andrea del Sarto (1486-1531), qui lui prit la douceur de son coloris, la suavité de ses types.

Par contre, des acteurs nouveaux avaient surgi ; parmi eux tout d’abord Michel-Ange, accepté dès lors, malgré sa jeunesse (il ne comptait que vingt-cinq ans), comme le chef incontesté de l’École florentine.



Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant, après 1510.
Huile sur bois, 168 x 130 cm. Musée du Louvre, Paris.



Sainte Anne, la Vierge à l’Enfant et
saint Jean-Baptiste enfant, 1499-1500.
Croquis, 141,5 x 104,6 cm. National Gallery, Londres.



Anonyme léonardesque, *Madone à l’Enfant avec sainte Anne et saint Jean-Baptiste,*
début du XVIe siècle. Sanguine, 28 x 22,2 cm.
Galleria dell’Accademia, Venise.



Andrea Solario,
La Madone au coussin vert, vers 1507.
Huile sur peuplier, 59,5 x 47,5 cm.
Musée du Louvre, Paris.

Le Pérugin, qui faisait la navette entre Pérouse et Florence, avait, de son côté, arboré le drapeau d'un art, mystique et recueilli dans les expressions, nourri et chaud dans le coloris. Cet ancien condisciple de Léonard était pour lors le peintre le plus populaire, le plus admiré, de l'Italie, peut-être de l'Europe entière. Princes, républiques, communautés religieuses, se disputaient avec acharnement les productions de son pinceau fécond. Les villes de l'Ombrie, de la Romagne, Orvieto, Pavie, Venise, lui adressaient, tour à tour, les invitations les plus flatteuses.

Le plus glorieux des élèves du Pérugin, Raphaël, n’avait pas encore, à ce moment, quitté l’Ombrie. Nous verrons qu’à peine fixé à Florence, il se montra un ardent admirateur de Léonard.

Quant à Fra Bartolommeo, après avoir peint le *Jugement dernier*, aujourd’hui conservé au musée de Santa Maria Nuova, il avait déposé pour un temps les pinceaux, accablé qu’il était par la fin tragique de son maître Savonarole ; il vivait dans une retraite profonde. Le retour de Léonard à Florence coïncide avec l’époque à laquelle le Frate reprit enfin ses travaux. L’artiste dominicain n’essaya pas de se dérober à l’influence d’un si grand maître. Il s’inspira surtout de lui pour le clair-obscur et le coloris.

Il faut citer encore, comme ayant subi l’influence de Léonard, Ridolfo Ghirlandaio (1483-1561), le fils de Domenico.

Léonard revenait à Florence, célèbre, admiré. Sa patrie comprendrait-elle enfin que, pour des hommes de génie tels que lui, il fallait renoncer aux habitudes de la production courante ; que des chefs-d’œuvre tels que les siens échappaient à la réglementation administrative ; qu’une perfection si haute ne pouvait s’obtenir qu’au prix d’un labeur infini !

Personne n’était moins porté à l’improvisation ; en ces temps d’une production facile, le Vinci représentait, jusqu’à l’excès, la probité et le scrupule ; seul, je l’affirme hautement, il eut pu par son exemple arrêter sur la pente fatale l’École florentine, qui dès lors déclinait à vue d’œil. Le respect de la nature, le culte de la forme, tels qu’il les professait : voilà le remède, le seul remède efficace, à une dégénérescence qui ne s’accusait que par trop de symptômes.

Le gonfalonier Pietro Soderini aurait voulu faire quelque chose pour l’artiste si cruellement éprouvé. Il fut question un instant de lui confier le fameux bloc de marbre dans lequel Michel-Ange sculpta plus tard le *David* (Michel-Ange fut chargé de ce travail par délibération du 2 juillet et du 16 août 1501), mais l’expiration des pouvoirs de Soderini qui ne fut nommé gonfalonier perpétuel que le 22 septembre 1502 paralysa la bonne volonté de ce haut fonctionnaire.

En attendant mieux, Léonard peignit la *Sainte Anne*. Au mois d’avril 1501, il y travaillait avec ardeur, mais il ne tarda pas à l’abandonner, à moitié achevée, comme il le fit pour tant d’autres peintures. Au mois de juillet suivant, il voyageait, en qualité d’ingénieur, au compte de César Borgia.

Pour la première fois, il fut donné au Vinci de réaliser un rêve longuement caressé : se manifester pratiquement dans l'art militaire. C'était, depuis son enfance, sa suprême ambition. Ne s'était-il pas vanté, dans sa fameuse lettre à Ludovic le More, de mettre en déroute les ennemis de ce prince à l'aide de machines irrésistibles ! Que dites-vous de ce peintre, de ce poète, de cet homme de science, qui a l'ambition de jouer à l'homme de guerre ? Je signalerai, à titre de curiosité, la présence, dans le camp ennemi, d'un autre ingénieur célèbre, qui était en même temps un architecte de grand talent, Francesco di Giorgio Martini de Sienne. Léonard avait certainement eu l'occasion de rencontrer ce maître éminent à Milan, où Francesco avait été appelé pour donner son avis sur la construction du dôme.

Ajoutons que Bramante semble, lui aussi, avoir pris part à cette campagne. Enfin un autre artiste de valeur, le sculpteur Pietro Torrigiani, servait dans l'armée des Borgia en qualité de simple soldat.

Le 18 août 1502, le fils d'Alexandre VI fit expédier à Léonard une patente destinée à lui faciliter l'inspection des forteresses et villes, si audacieusement enlevées à leurs possesseurs légitimes. Dans ce document, daté de Pavie, où l'usurpateur se trouvait alors, le maître est qualifié d'architecte et d'ingénieur général.



Disciple de Léonard de Vinci,
Buste de jeune femme, début du XVIe siècle.
Sanguine, 9 x 6,8 cm. Biblioteca Reale, Turin.

Léonard n'avait pas attendu jusque-là pour commencer sa tournée. Dès le 30 juillet, nous le trouvons à Urbin, où il dessine un colombier, un escalier à plusieurs rampes et la forteresse ; le 1er août, il fait une apparition à Pesaro, où il relève quelques machines et dessine la bibliothèque ; le 8 août, il s'arrête à Rimini, où il constate l'harmonie produite par les eaux de la fontaine.

Plus prolongé est son séjour à Césène (11-15 août) ; il y dessine une maison crénelée et décrit un chariot, ainsi que le système de plantation des vignes ; le 6 septembre, il s'arrête à Porto Cesenatico, dont il dessine le

port. Au cours de ces zigzags, il prend également pied à Piombino, à Acquapendente, près d'Orvieto, à Sienne, où il note le système de suspension d'une cloche (probablement celle de la *torre del Mangia*, le beffroi qui domine l'hôtel de ville). Imola, Faenza, Forli, Bertinore reçoivent tour à tour la visite de l'inspecteur général de César Borgia. Peut-être poussa-t-il jusqu'à Buonconvento, Chiusi, Pérouse, Santa Maria degli Angeli et Foligno. Il mentionne du moins, sur un de ses carnets les distances qui séparent ces villes. Partout il lève des plans, dessine les forteresses, note les curiosités de toute nature.

On affirme que l'ingénieur attitré de César aurait donné à celui-ci le conseil de détruire les fortifications de Castel Bolognese et qu'il aurait, d'autre part, dirigé la construction des casernes élevées au même endroit pour le logement des troupes. On lui fait en outre honneur des plans du canal destiné à relier Césène à Porto Cesenatico.

Ce qui est positif, c'est que plus souvent il mêla les observations les plus désintéressées à l'accomplissement de ses fonctions militaires ; en tous lieux il faisait l'école buissonnière. Aussi quelle singulière idée, pour un homme positif et pressé, tel que César Borgia, d'attacher à son service ce rêveur, cet amateur, cet idéologue !

Une lettre adressée à la marquise Isabelle de Mantoue, au mois d'avril 1503 (nouveau style), fournit des détails précieux sur les occupations de Léonard à ce moment : « Très illustre et très excellente dame. Cette semaine sainte j'ai appris les intentions de Léonard le peintre par son élève Salai et par plusieurs autres de ses amis, qui, pour m'éclairer davantage, me conduisirent chez lui le mercredi saint. En somme, ses expériences de mathématiques l'ont détourné à ce point de la peinture qu'il ne peut plus souffrir le pinceau.

J'ai néanmoins tâché de lui faire habilement auparavant la commission de Votre Excellence. Ensuite, le voyant fort disposé à faire plaisir à Votre Excellence, je lui parlai en toute sincérité et nous nous arrêtâmes à la conclusion suivante : il peut quitter le service de Sa Majesté le Roi de France sans encourir sa disgrâce, et, comme il l'espère, au plus tard dans le délai d'un mois, il se mettra aux ordres de Votre Excellence de préférence à toute autre personne. Mais de toute manière, à peine aura-t-il fini un petit tableau qu'il exécute pour un certain Robertet, favori du roi de France, il exécutera immédiatement le portrait et l'enverra à Votre Excellence ; j'ai laissé auprès de lui deux bons solliciteurs. Le petit tableau auquel il travaille

est une Madone assise, occupée à débrouiller des fuseaux, tandis que l’Enfant, le pied posé sur le panier renfermant les fuseaux, a saisi le dévidoir et regarde attentivement les quatre rayons (branches) en forme de croix, et, comme désireux d’avoir cette croix, il la tient solidement tout en riant et ne veut pas la rendre à sa mère qui s’efforce de la lui enlever.



Anonyme léonardesque,
Tête de femme, début du XVIe siècle.
Sanguine, 20 x 14 cm.
Galleria dell’Accademia, Venise.



Étude pour la Vierge à l'Enfant avec sainte Anne.
Plume et encre sur pierre noire, 26,6 x 20 cm.
British Museum, Londres.

C'est là ce que j'ai pu arranger avec lui... – Florence, le 4 avril 1502 (1503 n. s.). Le Frère Pierre de Nuvolaria, vice-général des Carmes. » Dans l'intervalle, le maître avait mis la première main à un de ses chefs-d'œuvre, la *Sainte Anne*.

« Léonard, raconte Vasari, ayant appris que les Servites avaient chargé Filippino Lippi de peindre le tableau du maître-autel de la *Nunziata,* exprima le désir de se voir confier quelque travail analogue. Aussitôt Filippino de lui abandonner sa commande, en homme courtois qu'il était. Les frères, pour accorder à Léonard toutes les facilités possibles,

> l'installèrent chez eux, le défrayant lui et toute sa suite (cette suite qui lui tenait lieu de famille). L'artiste les fit longtemps attendre sans rien commencer. Finalement, il exécuta un carton avec la Madone, sainte Anne et le Christ. Cet ouvrage, ajoute Vasari, ne remplit pas seulement d'admiration les artistes, mais attira, une fois terminé, deux jours durant, dans la salle où il était exposé, un défilé d'hommes et de femmes, de jeunes gens et de vieillards, accourus pour admirer le chef-d'œuvre ; toute la ville fut en émoi ; on aurait dit une procession lors d'une fête solennelle... L'on découvre sur le visage de la Vierge – c'est toujours Vasari qui parle – la simplicité, la beauté et la grâce qui caractérisent la mère du Christ, ainsi que la modestie et l'humilité mêlées de joie à la vue du bel enfant qu'elle tient avec tendresse sur ses genoux ; son regard s'arrête en même temps avec douceur sur le petit saint Jean jouant avec un agneau, tandis que sainte Anne exprime par un sourire la joie profonde qu'elle éprouve en voyant sa descendance terrestre associée à la gloire céleste : genre d'expressions qui, comme on sait, rentrait tout particulièrement dans la nature du talent de Léonard. Ce carton, comme il sera dit ci-après, prit le chemin de la France. Léonard ayant renoncé au travail commencé, les frères le confièrent de nouveau à Filippino, mais celui-ci surpris par la mort, ne put, lui non plus, le mener à fin... » Et plus loin : « Léonard se rendit en France, car le roi, qui possédait de ses œuvres, lui montrait beaucoup d'affection et lui exprima le désir de voir mettre en couleur le carton de la *Sainte Anne ;* mais lui, selon son habitude, le paya longtemps de mots. »

L'histoire de ce chef-d'œuvre est des plus obscures. Longtemps, l'on a cru reconnaître le carton des Servites dans l'ouvrage aujourd'hui conservé à l'Académie royale de Londres. Mais celui-ci s'écarte sur quelques points de la description de Vasari : le petit saint Jean ne joue pas avec un agneau ; il s'approche au contraire du Christ pour lui rendre hommage, et celui-ci lève la main droite pour le bénir ; on remarquera en outre que sainte Anne montre du doigt le ciel, geste qui n'eût pas échappé à Vasari.

Le carton de Londres n'est très certainement que la première pensée de la composition ; qui sait même si Léonard ne l'avait pas exécuté antérieurement en vue d'une autre destination ? De là vient qu'un seul artiste, Bernardino Luini, a eu l'idée de le copier (sa peinture est aujourd'hui conservée à l'Ambrosienne de Milan), tandis que le carton définitif a donné naissance à une vingtaine de copies ou imitations, dont on trouvera le catalogue dans le mémoire de M. Marks.

On remarquera que, parmi ces copistes ou imitateurs, la plupart se sont attachés au motif, si gracieux, de l'Enfant Jésus embrassant l'agneau, motif qui manque dans le carton de la Royal Academy. Je suis disposé, pour ma

part, à croire que la peinture du Louvre est le carton exécuté pour les Servites, et que Vasari, dans la description qu'il nous en a laissée, a commis plusieurs inexactitudes. Ce qui est certain, c'est que tous les auteurs du XVI[e] siècle, Paul Jove, l'Anonyme de G. Milanesi, parlent d'une *Sainte Anne* achetée par François I[er]. Bien plus, lorsque le cardinal d'Aragon visita Léonard en 1516, au manoir de Cloux, l'artiste lui montra entre autres un tableau de la *Madonna et del figliolo che stan posti in gremmo di sancta Anna*. C'est évidemment la *Sainte Anne* du Louvre. Un sonnet, publié en 1525 par le Bolonais Jérome Casio de' Medici, mentionne expressément *S. Anna che dipinse L. Vinci, che tenea la Maria in brazzo, che non volea il figlio scendessi sopra un agnello*.

François I[er] ne fit l'acquisition de la *Sainte Anne* – cela résulte du témoignage du cardinal d'Aragon – que postérieurement au mois d'octobre 1516 ; peut-être l'acheta-t-il directement de Léonard, peut-être seulement de son légataire François Melzi.

La peinture du Louvre diffère également, il est vrai, sur quelques points, de la description de Vasari, description très probablement faite d'après des ouï-dire, car Vasari, n'ayant visité Florence pour la première fois qu'en 1528, n'a pu étudier *de visu* le carton, qui, comme on l'a vu, avait depuis longtemps quitté l'Italie. Je me bornerai à relever une de ces divergences : le biographe mentionne, parmi les acteurs de cette idylle, le petit saint Jean ; or, celui-ci ne se trouve pas dans la composition du Louvre. Il nous montre, d'autre part, l'Enfant Jésus assis sur les genoux de sa mère, tandis qu'il est, au contraire, assis sur le sol, en train d'enfourcher l'agneau.

Heureusement, un précieux document, découvert par Armand Baschet dans les Archives de Mantoue et publié par Charles Yriarte, vient faire à cet égard une pleine lumière. S'adressant à la marquise Isabelle, sous la date du 3 avril 1511, son correspondant Fra Pietro da Nuvolaria lui écrit la lettre suivante, dont j'emprunte le texte à l'élégante et fidèle traduction de Charles Yriarte : « Je m'occuperai avec soin et célérité de la commission, mais, d'après tout ce qui me revient, la vie de Léonard est pleine de variété et soumise à de grandes fluctuations : il semble qu'il vive au jour le jour. Depuis qu'il est à Florence il n'a fait qu'un seul carton : il a imaginé un Christ enfant âgé d'une année à peine, qui s'échappe des bras de sa mère pour saisir un agneau et l'étreindre. Celle-ci, se levant presque du giron de sainte Anne, s'efforce de séparer le bambin de l'agneau, animal qui ne doit pas être immolé et qui figure la Passion du Christ. Sainte Anne semble prête

à faire un mouvement pour retenir sa fille. Peut-être est-ce une allusion à l'Église, qui ne voudrait pas empêcher la Passion du Seigneur. Ces figures sont de grandeur naturelle, et cependant elles tiennent dans une petite composition, parce que toutes étant assises ou courbées, elles se recouvrent mutuellement dans la partie gauche de la composition. Cette esquisse n'est point encore terminée. Il n'a rien exécuté de plus ; deux de ses élèves font des portraits et lui, parfois, les retouche. La peinture l'impatiente très fort ; il s'adonne tout entier à la géométrie. Je vous écris ceci uniquement pour vous accuser réception, je m'acquitterai de la mission et aviserai Votre Excellence. »

Cette lettre met hors de doute l'identité de la composition adoptée dans la peinture du Louvre avec la composition à laquelle Léonard s'était arrêté en 1501. Que dit, en effet, le correspondant de la marquise ? Que Léonard a représenté le Christ enfant, s'échappant des bras de sa mère pour saisir un agneau, que la Vierge se lève presque du giron de sa mère pour séparer l'Enfant de l'agneau et que sainte Anne semble vouloir retenir sa fille. Ces traits s'appliquent de tout point à l'ébauche du Louvre, sauf que dans celle-ci sainte Anne regarde tranquillement les jeux de son petit-fils, un poing appuyé sur la hanche, au lieu de chercher à s'opposer à l'intervention de sa fille. Aucun de ces traits, par contre, ne s'applique au carton de la Royal Academy : en effet, l'agneau y faisant défaut (il est remplacé par le petit saint Jean-Baptiste), la scène a un aspect et une signification bien distincts de ceux que signale le frère Pietro da Nuvolaria. Celui-ci nous fait, en outre, connaître la date à laquelle la composition était définitivement arrêtée dans l'esprit de Léonard : avril 1501.

En 1503, ainsi qu'il a été dit, les Servites, désespérant d'obtenir de Léonard qu'il achevât l'ouvrage, signèrent un nouveau contrat avec Filippino Lippi, qui promit de livrer la peinture pour la Pentecôte de l'année suivante. Mais la mort l'empêcha de tenir sa promesse (avril 1504) ; et le Pérugin termina le retable, la fameuse *Crucifixion*, que l'on voit aujourd'hui à l'Académie des beaux-arts de Florence. Lorsque Léonard revint se fixer à Milan, il emporta tout naturellement avec lui son carton, peut-être même ses deux cartons ; ainsi s'explique comment les artistes de la Haute Italie ont reproduit à l'envi cette composition si suave et si merveilleusement rythmée.



Atelier de Léonard, d'après un projet de Léonard de Vinci, *Madone au fuseau,* 1505-1507.
Huile sur bois, 48,3 x 36,9 cm. Drumlanrig Castle, Écosse.



Raffaello Sanzio, dit **Raphaël**,
La Sainte Famille à l'agneau, 1507.
Huile sur bois, 29 x 21 cm.
Museo Nacional del Prado, Madrid.

Puis le carton suivit son auteur en France. Le témoignage de Vasari est formel à cet égard ; il est corroboré par Paul Jove et par le biographe anonyme édité par G. Milanesi. Paul Jove nous dit, en effet, en propres termes, dans sa biographie de Léonard, écrite vers 1529, qu'il existait un tableau représentant le Christ enfant, qui joue avec la Vierge sa mère et sainte Anne, et que ce tableau fut acheté par le roi de France et placé dans son trésor (*Extat et infans Christus in tabula cum matre Virgine Annaque una colludens, quam Franciscus Rex Galliæ coemptam in sacrario collocavit*).

Comment la *Sainte Anne* est-elle sortie par la suite des collections royales ? L'explication est aisée : elle en est sortie comme la salière de Cellini, ou la cassette de Valerio Belli, ou le grand camée de Vienne, donnés, la première en 1570 par Charles IX à l'archiduc Ferdinand d'Autriche, oncle de sa fiancée Élisabeth, et le second peut-être emporté en Autriche par Élisabeth, après la mort de Charles IX ; ou encore, sans chercher bien loin, comme le *Saint Jean-Baptiste* de Léonard, donné par Louis XIII à Charles Ier d'Angleterre, acheté à la vente de ce monarque par Jabach, et racheté à Jabach par Mazarin.

Je doute fort, toutefois, que l'original de la *Sainte Anne* soit allé échouer vers la fin du XVIe siècle à Milan, comme l'affirme Lomazzo, entre les mains d'Aurelio Luini, le fils du peintre : ce n'était probablement là qu'une copie. Ce qui est certain, c'est que le cardinal de Richelieu le retrouva en Italie, en 1629, lors du siège de Casai, et qu'il le rapporta en France.

Comment la *Sainte Anne* est-elle rentrée dans les collections de la couronne ? Un instant, j'ai cru que deux mentions de paiement contenues dans les comptes des bâtiments de Louis XIV se rapportaient au chef-d'œuvre du Salon carré. Voici, en effet, ce qu'on lit dans les documents publiés par M. Guiffrey : « 1677, acheté un tableau de Léonard de Vinci, 4 400 Ib. – 1678, 8 janvier. À M. le marquis de Béthune, pour un tableau de Léonard de Vinci, qu'il a vendu au Roy, 4 400 lb. »

Mais, m'étant adressé au savant et spirituel historien des Richelieu, M. Bonnaffé, j'ai reçu de lui cette docte consultation que je lui demande la permission de livrer à la publicité : « La *Sainte Anne* de Léonard, que le cardinal avait rapportée d'Italie en 1629, était placée dans le « Grand Cabinet » de son palais à Paris, avec la *Famille de la Vierge*, d'Andrea del Sarto, les *Pèlerins d'Emmaüs*, de Paul Véronèse, etc. En 1636, Richelieu donna ce palais au roi. La donation fut régularisée en 1639. Pendant la régence d'Anne d'Autriche, les tableaux furent transportés à Fontainebleau et placés dans l'appartement de la reine. Depuis – à quelle époque ? je l'ignore – ils sont revenus à Paris et entrés au Louvre. Le tableau acheté au marquis de Béthune, en 1678, ne peut donc être la *Sainte Anne* du Louvre. » M. Bonnaffé a raison : il résulte d'une communication de M. Engerand, qui s'applique avec tant d'érudition à reconstituer l'histoire de notre grande galerie nationale, que le tableau acquis du marquis de Béthune est la *Vierge aux balances*, et non la *Sainte Anne*. À côté du carton de la Royal Academy et de la peinture du Louvre, je signalerai, dans la bibliothèque de Sa

Majesté la Reine à Windsor, des fragments de pieds et de mains découpés dans un troisième carton.

Enfin, plus récemment, M. Marks a mis en lumière un carton qui, de la collection du Père Resta (1696), est entré dans celle de la famille Plattemberg à Münster, puis, finalement, dans celle du comte Nicolas Esterhazy, à Vienne. Je ne connais que par des photographies cet exemplaire, qui se distingue par un rare fini. La tentation, à coup sûr singulière et quelque peu irrévérencieuse, de représenter la Vierge assise sur les genoux de sa mère, sainte Anne, semble avoir longtemps hanté l'imagination de Léonard. Peut-être espérait-il agir plus fortement par le spectacle de cette maternité à deux degrés, de cette double tendresse, de sainte Anne pour la Vierge et de la Vierge pour son fils. Quoi qu'il en soit, on éprouve quelque peine à se faire à l'idée de voir une femme adulte, déjà mère elle-même, assise sur les genoux de sa mère à elle ; le motif offre quelque chose de trop familier, qui inquiète ou qui froisse[23].

Un dessin à la plume, de l'Académie des beaux-arts de Venise, contient en germe cette composition, plus pittoresque à coup sûr que solennelle. La Vierge, assise sur les genoux de sainte Anne, tient l'Enfant Jésus, qui se penche pour bénir l'agneau qui lève la tête vers lui.

Au fond, une seconde figure, probablement une étude pour les deux précédentes. Le groupement manque de netteté ; les combinaisons des lignes, de clarté et de vigueur. À côté du dessin de l'Académie de Venise, il faut citer celui du British Museum. Ce dessin, gravé dans le travail de M. Marks, se rapporte au carton de la Royal Academy. Comme celui-ci, il contient quatre figures, presque dans la même attitude.

Au second rang vient un dessin du Louvre, légué avec la collection His de la Salle, et que M. de Tauzia décrit comme suit : « N° 120. *Sainte Famille*. La Sainte Vierge, assise sur les genoux de sa mère, tient dans ses bras l'Enfant Jésus qui se retourne à droite en regardant sainte Anne. La composition est encadrée par deux colonnes à peine indiquées ; quoique le sujet soit le même que celui du tableau dit la *Sainte Anne*, du musée du Louvre, les deux compositions diffèrent sensiblement. (Collection Feuchère). »

Le carton de la Royal Academy, qui peut passer pour une transition entre ces études préparatoires et le tableau du Louvre, manque de netteté, tout comme le dessin de Venise : les têtes des deux femmes y sont juxtaposées, de sorte qu'à première vue on croit apercevoir un corps à deux têtes. Quant

aux corps, ils sont trop enchevêtrés. À tous égards, on constate l'absence de la distinction et de la clarté qui caractérisent la *Sainte Anne* du Louvre.

Signalons encore, avant d'aller plus loin, au musée des Offices, une tête qui offre de grandes analogies avec la sainte Anne du carton. Ce sont les mêmes formes un peu molles et irrégulières ; le menton haut, l'expression chiffonnée, le regard indécis.

Un certain nombre d'études de têtes, de mains, de pieds ou de draperies, exécutées soit à la pierre noire, soit à la gouache, nous révèlent les précautions prises par Léonard pour donner au tableau toute la perfection désirable. Ces études n'ont plus rien, je ne dirai pas de sec, mais même de trop précis, de trop écrit, comme celles qui se rapportent à la *Vierge aux rochers*. Sans cesser d'être scrupuleuses, elles offrent une aisance et une suavité incomparables.

Léonard est sorti de la période des luttes pour entrer dans celle des triomphes ; le long enfantement de *La Cène* a donné à sa main une sûreté, à son style un charme souverains ; le chercheur a fait place enfin au trouveur. Citons, au Louvre, un beau dessin à la pierre noire se rapportant à la draperie inférieure de la Vierge (cette draperie est beaucoup plus poussée que dans le tableau même) ; à Windsor, une sanguine ; moins avancée, c'est-à-dire plus éloignée du tableau, – on n'y voit que la jambe droite de la Vierge et un bras nu tendu vers l'Enfant, qui manque dans ce dessin, – et une série d'autres études dont on trouvera la description à la fin du présent volume.

Un admirable dessin du Louvre, une femme vue de face, avec la physionomie mouvementée, les yeux énormes sortant presque des orbites, les cheveux épars, et qui offre cependant un air de dignité et de grandeur inexprimables, pourrait bien être la pensée première de la sainte Anne. Dans le tableau du Louvre, l'expression et l'attitude sont absolument différentes, mais dans une copie ancienne, conservée au musée des Offices, copie qui offre de nombreuses variantes, l'analogie ne laisse pas d'être frappante. Quant à un autre dessin du Louvre, représentant la tête de sainte Anne, il pourrait bien avoir été fait d'après le tableau, non pour lui. Un charmant dessin à la sanguine, conservé au musée Condé, à Chantilly (une réplique se trouve à l'Académie de Venise), contient des études pour la tête, pour un bras, pour un pied, et enfin pour l'ensemble de la figure de l'Enfant Jésus. L'attitude générale est déjà la même, cependant le motif de l'agneau n'est pas encore indiqué ; une fois l'Enfant tient dans les mains une lanière, une

autre fois ses mains sont vides : d’agneau nulle trace. Une mauvaise copie de ce dessin se trouve à l’Ambrosienne.

Venons-en au tableau. Qui ne connaît cette composition fameuse, l’un des chefs-d’œuvre du maître, l’un des joyaux de notre Salon carré ! Assise sur un tertre, faisant face au spectateur, la taille redressée, le bras gauche appuyé sur la hanche, les deux pieds nus posés sur le sol, en équerre, comme pour consolider son attitude, sainte Anne, un sourire ineffable sur les lèvres, la face inondée de bonheur, contemple le groupe charmant formé par sa fille et son petit-fils.



Combat de cavalerie, composition pour
La Bataille d'Anghiari, vers 1504.

Plume et encre, 14,7 x 15,5 cm.

Galleria dell'Accademia, Venise.



Étude d’un soldat portant une lance, 1503-1504.
Sanguine, 22,7 x 18,6 cm. Szépmu”vészeti Muzeum, Budapest.



Étude pour La Bataille d’Anghiari, 1503-1505.
Sanguine, 22,6 x 18,6 cm.
Szépmu”vészeti Muzeum, Budapest.



Étude pour La Bataille d'Anghiari, 1503-1505.
Sanguine, 22,6 x 18,6 cm. Szépmu"vészeti Muzeum, Budapest.

La Vierge, assise sur les genoux de sa mère, mais tournée vers la droite et se montrant seulement de profil, se penche pour prendre son fils qui joue avec un agneau et qui – cet âge est sans pitié ! – semble tourmenter quelque peu l'innocent animal : il a saisi d'une main une de ses oreilles et a passé une de ses jambes par-dessus son cou, comme pour se mettre à califourchon sur lui ; l'agneau, quoiqu'il s'aperçoive que ce ne sont là que caresses et

jeux, se défend avec douceur, tandis que l'Enfant, attentif à la voix de sa mère, se retourne comme pour lui dire : « Mais je ne lui fais pas de mal. »

Décrire avec des paroles le naturel, l'aisance, le charme de cette idylle, serait chimérique : la justesse des expressions, le rythme des mouvements ne sont rien auprès de la poésie qui y déborde ; partout le maître a réalisé ce tour de force de nous faire oublier sa science prodigieuse de peintre pour ne nous laisser voir que le poète, occupé à éveiller en nous les idées les plus riantes. Aucun artiste n'a donné pour base, aux compositions en apparence les plus légères et les plus gracieuses, une somme pareille de recherches et d'efforts ; aussi, la peinture de Léonard est-elle de toutes, anciennes ou modernes, celle qui défie le mieux la critique.

Léonard a cherché à réduire en système le fruit de ses longues observations personnelles sur la peinture. Mais, on a beau dire, son *Trattato della Pittura* fût-il dix fois plus judicieux, dix fois plus profond, si le maître n'avait pas eu cette organisation d'artiste, jamais il n'aurait créé un chef-d'œuvre tel que la *Sainte Anne*. Les plus rares qualités sont encore celles qui échappent le plus à l'analyse didactique et à l'enseignement.

La *Sainte Anne* (ne l'oublions pas : elle n'est qu'une ébauche, mais quelle ébauche !) forme un contraste complet avec la *Vierge aux rochers*. Autant, dans celle-ci, la facture est poussée et serrée, comme dans les pages les plus candides des Primitifs, autant, dans son pendant, éclate de liberté et de fantaisie.

Ce génie, essentiellement souriant, y domine, avec une aisance parfaite, le thème qui l'a si longtemps préoccupé : plus de traces d'effort ; il a acquis assez de pouvoir sur lui-même et assez de force d'abstraction pour nous épargner le spectacle des tâtonnements, des luttes, qui ont précédé son triomphe ; l'œuvre semble coulée d'un jet, et on ne la souhaiterait, on ne la concevrait même pas autrement qu'elle est.

Le coloris de la *Sainte Anne* est clair, suave, blond, riche en roses et en bleus, avec les carnations rosées ; il fait pressentir à la fois Luini, le Sodoma et Andrea del Sarto. La Vierge porte une robe rougeâtre, avec des manches tirant sur le bleu, et un manteau bleuâtre. Chez Léonard, on trouve rarement des tons francs ; tout, chez lui est relatif, subjectif ; il a dû entrevoir la loi du daltonisme.

Le paysage est léger et vaporeux. Vers le milieu, à droite, un bouquet d'arbres (des frênes ?), déjà plus fournis que chez les Primitifs, mais cependant traités avec autant de poésie. (Léonard est resté jeune si

longtemps !) C’est toujours ce tronc lisse, portant au sommet un feuillage clairsemé et tremblotant, au travers duquel brille le ciel d’Italie.

Le lecteur me saura gré de placer sous ses yeux, à ce propos, la note qu’a bien voulu me communiquer, sur Léonard paysagiste, mon confrère M. Émile Michel, dont les jugements, en pareille matière, s’autorisent de sa double qualité d’artiste et de critique. « Comme Mantegna, m’écrit M. Michel, Léonard croit que, même dans les fonds de ses tableaux, la représentation simple de la nature n’offre pas un intérêt suffisant. Il recherche ce qui est étrange, et réunit, sans grande vraisemblance, dans une même œuvre, des singularités pittoresques qui lui paraissent faites pour piquer la curiosité du spectateur... Le paysage fantastique qui se déroule derrière *La Joconde* ajoute encore au charme mystérieux de cette figure énigmatique.

Cette contrée perfide, avec les âpres dentelures de ses rochers, ses eaux profondes, les méandres de ses défilés, ce ciel plombé, toutes ces menaces des éléments forment un cadre expressif à la beauté de cette sirène. Ce fond de montagnes aux pics décharnés et bleuâtres, on le retrouve dans la *Sainte Anne*, où il domine un paysage plus aimable, des eaux qui s’épanchent en cascades parmi des arbres et des terrains bruns. Ce qui ajoute à l’étrangeté de ces fonds, c’est que le plus souvent les détails des premiers plans sont fidèlement empruntés à la nature et copiés avec des scrupules et une habileté qu’aucun artiste n’a poussés aussi loin que Léonard.

Dans la *Sainte Anne*, les cailloux du terrain sont minutieusement étudiés, un à un. Dans la *Vierge aux rochers*, qui nous montre également, à travers les découpures bizarres de la grotte où est placée la Vierge, ce même pays montagneux, aux cimes pointues, hérissées, Léonard a représenté aussi, sur le devant de la composition, des fougères, des iris, des cyclamens et des bourraches, peints avec amour, dans les anfractuosités de la roche. »

Raphaël, qui a épuisé toute la série des combinaisons auxquelles pouvait donner naissance la représentation de la Vierge et de l’Enfant Jésus, n’a osé, qu’une seule fois, s’attaquer à un motif éminemment propre à être traduit en peinture, mais qui pouvait froisser certaines pudeurs. Dans le célèbre tableau du musée de Madrid, connu sous le nom de la *Perle*, il nous montre Marie reposant à moitié sur les genoux de sainte Anne, un bras passé autour du cou de sa mère. Dans la *Sainte Famille* du musée de Naples, la Vierge à la longue cuisse, sainte Anne, assise à côté de sa fille, passe à son tour son bras autour du cou de celle-ci. Mais ici le motif n’a rien que de naturel.

Ce n’est point là toutefois le seul emprunt que Raphaël ait fait à la *Sainte Anne :* dans une autre *Sainte Famille*, du musée de Madrid, la délicieuse miniature qui porte la date de 1506 ou 1507, l’Enfant Jésus est presque textuellement copié sur celui du tableau de Léonard.

On le voit, par ses triomphes autant que par ses erreurs, Léonard exerçait l’influence la plus profonde sur ses contemporains, et, parmi eux, sur des maîtres de la valeur de Raphaël. Jamais art, on peut l’affirmer, ne fut plus suggestif ; c’est que jamais art non plus ne reposa sur une plus intime communion avec la nature, source éternelle de toute inspiration et de toute beauté.

La chute de César Borgia avait réduit Léonard pendant un temps, heureusement pour sa gloire, à ne plus cultiver que la peinture. Simultanément le maître, par une réaction dont il faut le féliciter, revendiqua en toute occasion ses droits et ses devoirs de citoyen florentin et s’intéressa de nouveau aux choses de sa patrie.

Hâtons-nous d’ajouter que la situation intérieure s’était avantageusement modifiée à Florence, au point de vue de la tranquillité publique comme au point de vue de l’art. Le 10 septembre 1502, Pierre Soderini, homme intègre et résolu, peut-être un peu borné, recevait le titre de gonfalonier à vie. L’année suivante, la mort du pape Alexandre VI (18 août 1503) et celle de Pierre de Médicis (28 décembre), puis la chute de César Borgia, délivrèrent Florence de trois des ennemis qu’elle redoutait le plus.

Cette période fut donc relativement calme. Seul, le siège de Pise était pour le gouvernement florentin une cause de préoccupations ; l’opération traînait d’ailleurs en longueur ; commencée en 1496, la guerre contre cette malheureuse cité ne prit fin qu’en 1509 : on sait qu’à ce moment, après une résistance héroïque, qui semble avoir épuisé à tout jamais sa vitalité, Pise se vit forcée de capituler et de se soumettre de nouveau aux plus exécrés d’entre ses ennemis.

Léonard manifesta par une série d’actes significatifs son intention bien arrêtée de réclamer sa part dans les charges comme dans les prérogatives des citoyens florentins. Il se fait réinscrire comme membre de la corporation des peintres de Florence ; il se rend au camp de ses compatriotes devant Pise, avec divers personnages, pour donner une consultation sur les travaux du siège (23 juillet 1503).



Cavalcade, vers 1503-1504.
Fusain et pierre noire, 16 x 19,7 cm.
Windsor Castle, Royal Collection Trust, Londres.



Lutte pour l’étendard sur
le pont et deux fantassins, vers 1503-1504.

Plume et encre brune, 10 x 14 cm.

Galleria dell’Accademia, Venise.

Un peu plus tard (25 janvier 1504), il prend part aux délibérations de la commission formée de tout ce que Florence possédait de sommités artistes : Andrea della Robbia, Attavante, l’habile miniaturiste, le Cronaca, Filippino Lippi, Botticelli, les deux San Gallo, Sansovino, le Pérugin, Lorenzo di Credi. Cette commission avait pour tâche de déterminer, l’emplacement sur lequel le *David* de marbre de Michel-Ange devait être élevé.

Léonard prit la parole le onzième et se rallia à l’opinion de Giuliano da Sangallo et de divers autres, à savoir que le colosse devait être placé sous la loge de la Seigneurie (la loge des Lanzi), au centre, contre le petit mur auquel on fixait les tapisseries destinées à servir de dossiers. Ajoutons que, sur le désir de Michel-Ange, la statue se dressa, en face de la loge des Lanzi, à l’entrée du Palais-Vieux ; elle y resta, comme on sait, jusqu’en 1875.

Ne faut-il pas voir un souvenir de cette consultation dans un croquis de la bibliothèque de Windsor, représentant un personnage debout, exactement dans l’attitude du *David*, le bras droit retombant et tenant une fronde, le bras gauche levé à la hauteur de la poitrine, la jambe gauche écartée ?

L’analogie est frappante ; seuls les traits diffèrent. Michel-Ange a représenté un jeune homme, Léonard un quinquagénaire. Immédiatement au-dessous, on devine, plutôt qu’on ne voit, un dessin à moitié effacé: on dirait un premier essai d’après le marbre du Buonarroti. (M. Müller-Walde, au contraire, y voit une étude pour le *Neptune,* dessin exécuté pour Segni. Les linéaments confus, qui se trouvent derrière le premier dessin semblent, en effet, représenter un hippocampe : mais l’analogie avec le *David* de Michel-Ange et, d’autre part, la différence avec le *Neptune* de Segni sont trop tranchées pour permettre d’adopter l’opinion du savant allemand.)

Pendant cette période, Léonard, tour à tour logé chez les Servites, chez son ami le sculpteur Rustici, probablement aussi à Sainte-Marie-Nouvelle, près de la salle où il peignait son carton, menait une existence relativement modeste.

D’après ses livres de comptes, il ne dépensa, du 29 juin au 9 août 1504, que dix-huit florins d’or (environ cent quarante euros) pour tout son entretien. Il se servait à lui-même de trésorier et de majordome. Le matin, il donnait un florin à son élève bien-aimé Salai ; celui-ci, après avoir acheté du pain, du vin, des œufs, des champignons, des fruits, du son, après avoir payé le barbier et le cordonnier, rendait trois sous (le florin valait quarante-huit sous).

Que nous voilà loin du train de grand seigneur et de sybarite signalé par Vasari, et que l’on reconnaît bien à ces traits la sobriété de l’Italien ! La modicité de ses ressources n’empêcha d’ailleurs pas Léonard de rendre service à ses amis. Le 8 avril 1503, il prêta quatre ducats d’or au célèbre miniaturiste Attavante.

On est heureux de voir le maître se ressaisir à la cité qui avait abrité son enfance, se retremper aux sentiments fortifiants du patriotisme ; il n’eut point à le regretter au point de vue de son art, car l’inspiration, on a beau dire, ne vient pas seulement de la tête, elle vient aussi du cœur.

Les circonstances dans lesquelles s’était effectué son retour ne pouvaient d’ailleurs que cimenter l’affection réciproque de l’artiste et de ses concitoyens. La gloire de Léonard l’avait précédé à Florence : parti comme un jeune peintre de la plus haute espérance, il revenait comme le chef incontesté de la peinture italienne ; des maîtres de la valeur de Filippino Lippi s’empressaient de s’incliner devant lui, de renoncer en sa faveur aux commandes les plus flatteuses. C’est dans cette situation d’esprit si

heureuse que Léonard fut appelé, par le gouvernement florentin, à prendre part à la décoration du Palais-Vieux.

Un mot d'abord sur la salle qui devait s'enrichir de ce nouveau chef-d'œuvre : elle n'était autre que la grande salle du Conseil, reconstruite quelques années auparavant, en 1497 ; celle-là même qui renferme aujourd'hui les fresques de Vasari.



Anonyme italien retouché par Rubens, d'après un projet de Léonard de Vinci, *La Lutte pour l'étendard,* XVIe siècle.
Pierre noire, plume et encre, lavis, 42,8 x 57,7 cm.
Musée du Louvre, Paris.

Les concitoyens de Léonard, désireux de posséder une production d'un pinceau dès lors si célèbre, songèrent à lui pour la décoration de cette halle gigantesque, véritable sanctuaire des libertés publiques, et, par une inspiration digne de cette époque d'ardent patriotisme, ils le chargèrent d'y représenter un des hauts faits d'armes de leurs ancêtres : la bataille livrée par les Florentins, en 1440, près d'Anghiari entre Arezzo et Borgo San Sepolcro, à Nicolas Piccinino, le fameux général de Philippe-Marie Visconti, duc de Milan.

C'est pendant l'automne de 1503 qu'il est pour la première fois question de la décoration de la grande salle : le 24 octobre, le Conseil ordonne au massier de remettre à Léonard les clefs de la salle du Pape, à Sainte-Marie-Nouvelle (c'est là que l'artiste devait préparer le carton). Vers la même époque, l'on s'occupe de faire restaurer cette salle, dans laquelle on ne tarde pas à élever l'échafaudage destiné au peintre[24].

Le 4 mai 1504, délibération du Conseil par laquelle nous apprenons qu'à ce moment Léonard avait commencé le carton et reçu un acompte de trente-cinq florins d'or. Cette délibération porte en outre que le carton devra être

terminé entièrement pour la fin de février 1505 ; le Conseil payera à compte quinze florins (environ cent quinze euros) par mois, à partir du 20 avril 1504. Si l'artiste n'a pas terminé à la fin de février 1505, il sera obligé de restituer toutes les sommes reçues, et en outre d'abandonner le carton à la Seigneurie. L'exécution de la peinture devra faire l'objet d'un contrat spécial (suivent diverses clauses sans intérêt). Puis viennent des achats de plâtre, de céruse d'Alexandrie, de papier (une rame et vingt-neuf cahiers in-folio royal), de quatre-vingt-huit livres de farine pour coller ce papier, et d'un drap de lit de trois largeurs pour le border.

D'ordinaire l'on prononce le mot de concours en rappelant l'histoire de cette lutte épique entre les deux géants qui s'appellent Léonard et Michel-Ange. En réalité, le terme est inexact : un concours suppose la préférence donnée à l'un, l'élimination de l'autre. Ici rien de pareil : chacun des deux émules reçoit sa commande ferme ; chacun traite un sujet différent ; chacun a la certitude de voir son œuvre briller à perpétuité dans la salle d'honneur du vieux Palais municipal ; la compétition restera donc toute platonique : faire mieux l'un que l'autre, recueillir plus de suffrages, voilà l'unique but que poursuivront les deux émules.

C'est ainsi qu'à une douzaine d'années de là, Raphaël et Sébastien del Piombo exécuteront, devant Rome attentive et émerveillée, l'un la *Transfiguration*, l'autre *La Résurrection de Lazare*. Ces sortes de joutes, absolument distinctes des concours dans le sens moderne du mot (concours ouverts, par exemple, pour l'achèvement d'un édifice : cathédrale de Milan, cathédrale de Pavie, basilique du Vatican, façade de Saint-Laurent de Florence, ou encore pour l'exécution des portes du baptistère de Florence, commandées juste un siècle auparavant), avaient quelque chose de plus délicat, parce qu'elles comportaient plus d'indépendance et partant plus de fantaisie.

Les contemporains, au surplus, ont été unanimes à constater l'hostilité qui régnait entre Léonard et Michel-Ange.

Peut-être l'avis émis par Léonard à l'occasion de l'installation du *David* de marbre avait-il déplu à Michel-Ange. Ce qui est certain, c'est que son génie portait ombrage à son jeune émule. Celui-ci, qui avait publiquement traité le Pérugin de ganache, qui accusa Raphaël de plagiat et qualifia de niaises les productions d'un de ses meilleurs amis, Baccio d'Agnolo, n'était pas d'humeur à s'incliner devant un art en réalité plus profond, mais moins primesautier que le sien, moins propre à frapper la foule.

Vasari raconte à ce sujet une anecdote, d’une rédaction fort confuse, dont le sens, si je ne me trompe, est celui-ci : Léon x avait consulté Léonard sur l’achèvement de la façade de l’église Saint-Laurent, à Florence.

À cette nouvelle, Michel-Ange, chargé du travail, quitta Florence avec l’agrément du duc Julien de Médicis. Léonard, à son tour, plein de dépit, prit le parti de se rendre en France (voir aussi plus haut, la réponse impertinente faite à Léonard par Michel-Ange).



Étude des membres antérieurs du cheval, vers 1490.
Pointe de métal, 15,4 x 20,5 cm. Biblioteca Reale, Turin.



Étude de cavaliers chargeant et de fantassins, vers 1503-1504.
Sanguine, 16,7 x 24 cm. Windsor Castle,
Royal Collection Trust, Londres.



Combat d’un cavalier et d’un griffon.
Pointe de métal, traces de rehauts blancs,
8,8 x 13,8 cm. Ashmolean Museum, Oxford.

Avant d’étudier la composition même de Léonard, essayons de retracer l’histoire du chef-d’œuvre, ses vicissitudes, sa destruction lamentable.

Cette fois, contre son habitude, Léonard se piqua d’exactitude. Dès l’époque convenue, au mois de février 1505, il faisait installer les échafaudages, non plus dans la salle du Pape, à Sainte-Marie-Nouvelle, mais dans la salle du Conseil, au Palais-Vieux. On voit reparaître les achats de plâtre (*gesso da murare*), pour le coup destiné à enduire le mur d’huile de lin, puis ceux de poix grecque, de céruse, d’épongés vénitiennes, de feuilles d’or (six cent soixante-trois livres de plâtre, quatre-vingt-neuf de poix grecque, deux cent vingt-trois d’huile de lin), etc.

En même temps les auxiliaires, artistes ou manœuvres (le peintre Raffaello d’Antonio di Biagio, qui travailla quatorze jours à la peinture, le peintre Ferrando Spagnolo, Lorenzo de Marco, *garzone* de Léonard, Tommaso di Giovanni Masini, chargé de broyer les couleurs), surgissent à côté du maître. Tout semble en bonne voie. Au mois d’août 1505, on achète vingt-sept brasses de toile pour garnir l’échafaudage, sans doute afin de garantir les artistes, puis de l’huile de noix et de la céruse, du plâtre, enfin de la cire pour enduire les toiles tendues sur les fenêtres en guise de vitres.

Subitement les paiements s’arrêtent, sans que le travail soit terminé ! Que s’était-il passé pour provoquer une si désastreuse interruption ?

Depuis quelque temps déjà, Léonard, par une de ces faiblesses de caractère qui entravèrent si souvent ses travaux, laissait le chimiste triompher, dans son for intérieur, de l’artiste. Il avait lu dans Pline la recette de je ne sais quel stuc dont se servaient les peintres romains ; mais il ne l’avait pas bien comprise. Il l’expérimenta, une première fois, dans la peinture de la salle du Pape, où il travaillait alors. Ayant appuyé la peinture contre le mur, il alluma devant elle un grand feu de charbon, dont la chaleur sécha et dessécha cette matière. Il voulut ensuite l’employer dans la salle même du Conseil, et de fait, dans le bas, où le feu arrivait, il obtint la dessiccation, mais dans le haut, vu la distance, la chaleur n’arrivait pas et la matière coula.

Il n’en fallut pas davantage pour le décourager : ainsi qu’il l’avait fait pour le carton de *L’Adoration des Mages,* pour la statue équestre de François Sforza, et pour bien d’autres ouvrages, il laissa là le chef-d’œuvre commencé, afin de bâtir d’autres châteaux en Espagne. Il semble à ce moment avoir frappé tantôt à une porte, tantôt à une autre. En 1505, selon toutes apparences, il se rendit à Rome. En 1506, il revint à Milan où l’appelait, dès le mois de mai, Charles d’Amboise, gouverneur du duché pour le compte de Louis XII. Ni sollicitations, ni menaces ne purent le faire revenir sur sa détermination. Aussi le gonfalonier Pierre Soderini se montra-t-il fort dur pour lui : « Le Vinci, écrivit-il, ne s’est pas conduit vis-à-vis de la République florentine comme il l’aurait dû ; il a touché une somme importante et n’a exécuté que le petit commencement d’un grand travail. »

Or Léonard avait le cœur placé haut ; chacune de ses actions témoignait de sa générosité. (On raconte qu’allant à la banque pour toucher les appointements qu’il recevait chaque mois de Soderini, le caissier voulut lui donner des sacs pleins de *quatrini*, comme qui dirait des liards, mais l’artiste refusa, disant : « Je ne suis pas un peintre à *quatrini* »). Ayant appris que Soderini avait murmuré contre lui, il réunit, avec le concours de ses amis, tout l’argent qu’il avait reçu et le porta pour le restituer. Soderini toutefois ne voulut pas l’accepter. L’homme sauva ainsi son honneur. Mais comment absoudre l’artiste de ce crime de lèse-art : avoir déserté le champ de bataille, avoir livré à tous les hasards son œuvre imparfaite !

Disons tout de suite que l’ébauche tracée sur les murs du Palais-Vieux ne devait pas tarder à disparaître : le 30 avril 1513 encore, le Conseil de la

République florentine fit exécuter, par un menuisier, une armature (une balustrade) destinée à protéger les figures peintes par Léonard dans la grande salle. Puis le silence se fait autour du chef-d'œuvre, sans que l'on sache ni quand ni comment il a péri.



Raffaello Sanzio, dit **Raphaël**, *La Bataille de Pérouse, 1505.*
Plume et encre, 26,8 x 40,6 cm. Musée du Louvre, Paris.



Raffaello Sanzio, dit **Raphaël**, *Scène de bataille.*
Plume et encre, traces de pierre noire,
26,8 x 41,7 cm. Ashmolean Museum, Oxford.

Le carton de Léonard n'ayant guère survécu à l'ébauche, nous en sommes réduits à quelques copies plus ou moins fragmentaires. Passons-les rapidement en revue, afin de reconstituer, à l'aide de ces fragments épars, la composition primitive.

Lorenzo Zacchia de Lucques reproduisit le premier le groupe des quatre cavaliers, dans une gravure portant cette légende : *Opus sumptum ex tabella Leonardi Vincii propria manu picta, a Laurentio Zacchia Lucensi, ab eodem nunc excusum* (1558). Un tableau conservé au dépôt de la galerie des Offices, tableau non terminé, mais mentionné dès 1635 comme un ouvrage de Léonard, quoiqu'il ne soit nullement de sa main, semble avoir servi de base à la gravure de Zacchia. Puis viennent, dans l'ordre chronologique, le dessin de Rubens, acquis par le Louvre, et la gravure d'Édelinck, dont il sera question tout à l'heure.

Un dessin représentant trois cavaliers et trois soldats à terre se trouvait au siècle dernier au palais Rucellai, à Florence : ce dessin a été plusieurs fois gravé notamment dans l'*Etruria pittrice*. Il y a une quarantaine d'années a paru une lithographie « calquée », disait-on, « sur un dessin de Léonard, qui est dans le portefeuille de M. Bergeret, peintre d'histoire », et qui représentait le « célèbre carton de Léonard de Vinci ». Mais la réputation de

Bergeret comme pasticheur n’est plus à faire, et son prétendu dessin de Léonard ne mérite d’être pris en considération qu’autant qu’il se rapproche de documents plus probants. Or, d’après une communication de M. Georges Duplessis, le savant conservateur du Cabinet des Estampes, la lithographie en question reproduirait une mauvaise peinture que M. Duplessis a vue exposée, en 1862, à la National Gallery de Londres.

Plus récemment, le regretté Charles Timbal a acquis une peinture ancienne représentant le fameux groupe des quatre cavaliers, et offrant des différences bien marquées avec le dessin de Rubens. Cette peinture, gravée par M. Haussoullier, ajoute des détails précieux à ceux que nous fournit le dessin de Rubens. Elle nous montre d’abord des types absolument conformes à ceux de Léonard. En second lieu, elle permet d’identifier plusieurs des études conservées au musée de Pesth, études dont il sera question ci-après.

Après ces préliminaires indispensables, étudions l’œuvre de Léonard, telle que les textes et les documents graphiques nous permettent de la reconstituer.

Il y a deux manières de représenter une bataille : la première consiste à se placer au point de vue stratégique, anecdotique ou pittoresque (tapisseries de l’*Histoire de la Conquête de Tunis ; Destruction de l’Armada ;* peintures de Vasari au Palais-Vieux de Florence : batailles livrées ou villes prises par Cosme de Médicis) ; on y voit tous les accidents du terrain, la place occupée par les différents corps de troupes, les mille péripéties du combat. Le second système, qui est celui de Raphaël, de Salvator Rosa, de Le Brun, de Gros, de Meissonier, consiste à sacrifier tous les détails oiseux pour concentrer l’attention sur un petit nombre d’épisodes caractéristiques, souvent un seul ; dans ce cas, c’est d’ordinaire une politesse faite au général en chef, qui apparaît comme le *deus ex machina* pour décider de la lutte. Ce système, le seul digne d’un peintre d’histoire, permet de substituer à des masses impersonnelles un groupe d’acteurs en qui se résume ou l’ardeur des passions guerrières ou la joie du triomphe.

Pour se guider dans son œuvre, Léonard ne disposait que d’un petit nombre de modèles, tous trop archaïques pour lui être d’une grande utilité. Signalons d’abord, dans l’ordre chronologique, les Batailles de Paolo Uccello, avec leurs détails amusants, parfois même comiques ; des chevaliers bardés de fer courant l’un sur l’autre, la lance en arrêt, d’autres renversés à terre, des fantassins qui luttent, des chevaux qui ruent ; puis, à

l’arrière-plan, des arbalétriers tendant leur arme : tout cela mouvementé, mais sans unité, déparé par le manque de sentiment pittoresque, l’absence de goût, qui sont le propre d’Uccello. L’ensemble, cependant, a grande tournure. Chez un autre coryphée de l’École toscane, Piero della Francesca (*Bataille entre Héraclius et Chosroès*), les péripéties d’une mêlée sont bien observées et bien rendues : le soldat tartare saisissant par les cheveux et s’apprêtant à transpercer l’adversaire tombé sur les genoux et qui demande grâce, les cavaliers qui se heurtent, les chevaux qui se cabrent, tout est pris sur le vif. Ce qui manque, c’est la chaleur, la vivacité, la verve ; les figures sont froidement composées ; l’auteur ne sort pas de sa réserve, de son impassibilité ; pour comble, l’action est confuse, sans ces épisodes qui font saillie et s’imposent. Partout de l’exactitude, mais pas de passion ; du naturel, sans nulle trace d’éloquence. Et puis, que les figures sont raides encore, quel manque de souplesse et de liberté ! Ce qui distinguera la création de Léonard de celle de ses prédécesseurs, ce sont, au contraire, nous le verrons, la netteté des épisodes, l’exubérance du sentiment dramatique.



Anonyme, *Dessin d'après un relief de Trajan sur l'Arc de Constantin,* 1488-1490.

Plume, encre et pierre noire sur papier,

18,9 x 27,3 cm. Albertina, Vienne.



Le Dieu de la mer, Neptune, conduisant son quadrige de chevaux marins, vers 1502. Fusain, 25,2 x 39 cm.
Windsor Castle, Royal Collection Trust, Londres.

Voyons-le à l'œuvre.

Dans un de ses manuscrits, le maître nous a laissé la description de *La Bataille d'Anghiari,* telle qu'il l'avait lue dans quelque chroniqueur, ou peut-être telle qu'il la tenait d'un des derniers survivants de ce combat fameux. « On commencera, dit-il, par le discours de Nicolas Piccinino aux soldats et aux bannis florentins, parmi lesquels se trouve messire Rinaldo degli Albizzi et d'autres Florentins. Ensuite, on le représentera montant à cheval tout armé et l'armée qui le suit ; quarante escadrons de cavalerie, deux mille fantassins l'accompagnent. Le patriarche monta le matin de bonne heure sur une montagne pour examiner le pays, à savoir les collines, les champs et la vallée arrosée par le fleuve : il aperçut Nicolas Piccinino venant de Borgo San Sepolcro, avec ses troupes, au milieu d'un nuage de poussière, etc. ; l'ayant aperçu, il retourna au camp et parla à ses troupes. Après avoir terminé son discours, il pria à mains jointes : aussitôt, on vit saint Pierre sortant d'un nuage et adressant la parole au patriarche. Celui-ci envoya cinq cents cavaliers pour briser ou arrêter le choc des ennemis. Au premier rang, François, fils de Nicolas Piccinino, vint le premier assaillir le pont gardé par le patriarche et les Florentins. Après le pont, à gauche, il envoya des fantassins pour empêcher les nôtres (d'avancer) ; ceux-ci le repoussèrent ; ils avaient pour chef Micheletto, à qui était échu ce jour-là le

soin de garder l’armée. C’est autour de ce pont que s’engagea un grand combat. Les nôtres vainquirent et l’ennemi fut repoussé. Là Guidone et Astorre, son frère, seigneur de Faenza, avec un grand nombre d’hommes rétablirent et renouvelèrent le combat et heurtèrent si impétueusement les Florentins qu’ils reprirent le pont et pénétrèrent jusqu’aux tentes. Mais Simonetto, accompagné de six cents cavaliers, vient attaquer l’ennemi, et le chasse une fois de plus de ce poste, il reprend le pont. Derrière lui vinrent d’autres troupes avec deux mille cavaliers. Ainsi on lutta longtemps avec des chances diverses. Ensuite, le patriarche, pour mettre le désordre dans les rangs de l’ennemi, envoya Nicolas de Pise, etc. »

Il y avait de l’intérêt à signaler ce récit, mais il n’y en aurait pas à le reproduire intégralement, car aucun des épisodes qu’il mentionne n’a trouvé grâce devant Léonard ; par contre, l’épisode que notre héros a représenté, la prise du drapeau, y est passé sous silence.

Machiavel, moins prolixe et plus incisif, a caractérisé à sa manière cette lutte trop exaltée par le patriotisme de ses concitoyens : il prétend qu’un seul homme y perdit la vie, et encore fut-ce pour avoir été foulé aux pieds des chevaux !

D’autre part (et ce fait est des plus curieux), Léonard a laissé dans un de ses manuscrits la description d’une bataille telle qu’il l’entendait, et cette description forme, elle aussi, de tout point l’opposé de *La Bataille d’Anghiari* telle que le maître l’a conçue. « D’abord, dit-il, il faut représenter la fumée de l’artillerie, mêlée dans l’air à la poussière soulevée par la cavalerie et les combattants... (suit une longue dissertation sur le mélange de ces matières impalpables). Que l’air paraisse rempli de traînées de feu semblables à des éclairs ; que de ces espèces d’éclairs, que la poudre forme en s’enflammant, les uns tirent en haut, que les autres retombent en bas ; que quelques-uns soient portés en ligne droite, et que les balles des armes à feu laissent après elle une traînée de fumée.



Antonio da Sangallo, **d’après Michel-Ange**,
La Bataille de Cascina, vers 1542.
Huile sur bois. Collection particulière, Norfolk.

Vous ferez voir les vainqueurs courant, ayant les cheveux épars, agités au gré du vent, aussi bien que leurs draperies, le visage ridé, les sourcils enflés et approchés l’un de l’autre ; que leurs membres fassent contraste entre eux, c’est-à-dire si le pied droit marche le premier, que le bras gauche soit aussi le plus avancé et, si vous représentez quelqu’un tombé à terre, qu’on le remarque à la trace qui paraît sur la poussière ensanglantée, et tout autour, sur la fange détrempée, on verra les pas des hommes et des chevaux qui ont passé.

Vous ferez encore voir quelques chevaux entraînant et déchirant misérablement leur maître mort, attaché par les étriers, ensanglantant tout le chemin par où il passe. Les vaincus, mis en déroute, auront le visage pâle, les sourcils hauts et étonnés, le front tout ridé, les narines retirées en arc et replissées depuis la pointe du nez jusqu’auprès de l’œil ; la bouche béante et les lèvres retroussées, découvrant les dents et les desserrant comme pour crier bien haut. Que quelqu’un, tombé par terre et blessé, tienne une main sur ses yeux effarés, le dedans tourné vers l’ennemi, et se soutienne de l’autre comme pour se relever ; vous en ferez d’autres fuyant et criant à pleine tête ; le champ de bataille sera couvert d’armes de toutes sortes sous les pieds des combattants, de boucliers, de lances, d’épées rompues et d’autres semblables choses ; entre les morts, on en verra quelques-uns demi-couverts de poussière et d’armes rompues, quelques autres tout

couverts et presque enterrés : la poussière et le terrain détrempé de sang feront une fange rouge ; des ruisseaux de sang, sortant des corps, couleront parmi la poussière ; on en verra d'autres, en mourant, grincer des dents, rouler les yeux, serrer les poings et faire diverses contorsions du corps, des bras et des jambes.

On pourrait feindre quelqu'un désarmé et terrassé par son ennemi, se défendre encore avec les dents et les ongles ; on pourra représenter quelque cheval échappé, courant au travers des ennemis, les crins épars et flottants au vent, faire des ruades et un grand désordre parmi eux ; on y verra quelque malheureux estropié tomber par terre et se couvrir de son bouclier, et son ennemi courbé sur lui, essayant de lui ôter la vie.

On pourrait encore voir quelque troupe d'hommes couchés pêle-mêle sous un cheval mort, et quelques-uns des vainqueurs, sortant du combat et de la presse, s'essuyer avec les mains, les yeux offusqués de la poussière, et les joues toutes crasseuses et barbouillées de la fange qui s'était faite de leur sueur et des larmes que la poussière leur a fait couler des yeux.

Vous verrez les escadrons venant au secours, pleins d'une espérance mêlée de circonspection, les sourcils hauts, et se faisant ombre sur leurs yeux avec la main, pour discerner mieux les ennemis dans la mêlée et au travers de la poussière, et être attentifs au commandement du capitaine, et le capitaine, le bâton haut, courant et montrant le lieu où il faut aller ; on y pourra feindre quelque fleuve, et dedans des cavaliers, faisant voler l'eau tout autour d'eux en courant, et blanchir d'écume tout le chemin par où ils passent ; il ne faut rien voir dans tout le champ de bataille, qui ne soit rempli de sang et d'un horrible carnage. »

À en juger, d'une part, d'après le programme qu'il assigne au peintre de batailles, de l'autre, d'après les informations minutieuses recueillies au sujet de *La Bataille d'Anghiari*, il semblerait que Léonard eût dû traiter cette scène dans un esprit essentiellement réaliste ; que la topographie, les mouvements stratégiques, l'exactitude des costumes, la couleur locale, en un mot, eussent dû y tenir la première place.

Mais ce serait mal connaître cette nature profondément spiritualiste que de lui prêter de tels projets ! Il veut bien se livrer à l'enquête la plus minutieuse avant de commencer son travail, mais à condition de recouvrer son entière liberté une fois qu'il aura saisi le pinceau. Ces recherches préalables, dont la trace se laisse à peine poursuivre dans l'œuvre définitive, n'ont à ses yeux d'autre avantage que d'empêcher son imagination de

s’égarer ; elles lui donnent du lest, en quelque sorte. Et puis, pendant ce temps, l’idée pénètre plus avant dans son esprit, jette des racines plus profondes, mûrit davantage. Enfin, au dernier moment, l’artiste se révolte contre le théoricien ; en face d’un sujet nouveau, il revendique son indépendance absolue. À ce point de vue, ce puissant travail d’assimilation et de préparation ne saurait donc être considéré comme stérile.



Andrea Mantegna, *Triomphe de César, I :*
Les Porteurs d'étendard, 1484-1499.

Tempera sur toile, 266 x 278 cm.

Collection de SM la Reine, Hampton Court Palace.



Paolo Uccello,
La Bataille de San Romano, vers 1440-1450.
Tempera sur bois, 182 x 323 cm.
Galleria degli Uffizi, Florence.



Lisa Gherardini, épouse de Francesco del Giocondo,
dite Mona Lisa ou La Joconde, 1503-1506.

Huile sur bois, 77 x 53 cm. Musée du Louvre, Paris.



Raffaello Sanzio, dit **Raphaël**, *Femme en buste, de trois quarts vers la gauche, les bras croisés*, après 1507.
Plume et encre, 22,8 x 15,8 cm. Musée du Louvre, Paris.

Dans les esquisses qui ont servi à préparer le carton, longtemps la composition flotte dans l’esprit du maître ; ses tâtonnements ne doivent pas nous étonner, car personne n’avait le travail moins facile que Léonard ; personne n’éprouvait autant de peine à formuler ce que j’appellerai une idée littéraire. Toute une série de dessins nous montrent des motifs isolés, dont bien peu ont trouvé place, même en se modifiant, dans le carton. À Windsor, un cavalier et un fantassin se précipitent sur un ou deux fantassins qui leur font face en se courbant. Un croquis plus sommaire et plus vague, également conservé à Windsor, représente deux personnages dont l’un

poursuit l’autre : au premier plan, un homme brandissant une hache ; puis deux hommes et un cheval étendus sur le sol.

Dans un fusain de la même collection, aux contours à peine apparents, l’on entrevoit l’idée qui servira de base à la composition définitive : deux chevaux qui s’élancent l’un sur l’autre, heurtant leur poitrail, cherchant à se déchirer. Ce motif s’affirme dans un dessin du British Museum : des cavaliers chargeant à fond, un cheval mordant l’autre au cou. Puis l’idée d’une mêlée gigantesque succède aux monomachies. Un dessin de l’Académie des beaux-arts de Venise nous montre un enchevêtrement de cavaliers et de fantassins dans lequel l’œil a quelque peine à se reconnaître.

Dans un autre dessin, également conservé à Venise, l’artiste s’acharne sur le groupe central et donne aux acteurs une fougue, aux lignes un rythme extraordinaire. Des fantassins, dans les attitudes les plus variées et, il faut l’ajouter, les plus violentes, brandissent les uns contre les autres des haches et des lances. On voit, par ce croquis, que Léonard n’eut pas tout d’abord l’idée de représenter uniquement un combat de cavalerie, afin d’écraser Michel-Ange par sa supériorité dans l’anatomie hippique. Un troisième dessin de Venise montre une mêlée moins touffue que les deux précédentes et, peut-être pour cette raison, plus pittoresque. Les cavaliers y alternent avec les fantassins.

Dans deux dessins du musée de Pesth, Léonard aborde enfin les études de détail pour des figures déterminées ; il cherche à y fixer la physionomie de deux des cavaliers que nous rencontrons dans le carton : le cavalier au turban, qui brandit son sabre (une étude pour le même personnage se trouve à l’Académie de Venise), le cavalier au casque orné d’un dragon, qui brise la hampe du drapeau. Ce sont des types sanguins, presque sensuels. La troisième étude, un homme jeune encore, imberbe, vu de profil, ouvrant la bouche pour crier, se trouve dans le tableau de l’ancienne collection Timbal (à droite). On le reconnaît également dans un dessin à la sanguine, de Windsor, où le personnage se montre de trois quarts.

M. Richter a rapproché cette figure d’un dessin assez grossier du *Codex atlanticus* (*Saggio*, pl. XXII). Un dessin du British Museum, un jeune homme casqué, vu de profil, tourné à gauche, me paraît être une étude d’après la même tête que le dessin de Pesth. Dans le manuscrit K (pl. XIV), de l’Institut, on voit une étude pour le cavalier au manteau flottant, qui se courbe vers la gauche. Il y avait longtemps que ce motif préoccupait Léonard ; peut-être même, en bon ménager, l’avait-il mis en réserve pour

s’en servir à l’occasion. Nous retrouvons, en effet, un cavalier, le manteau flottant au vent, sur un cheval qui se cabre, dans un dessin de l’Institut. Gerli a également publié (pl. VII) un cavalier, au manteau flottant, qui s’élance contre un fantassin, et (pl. XII) deux cavaliers nus, qui n’ont pour tout vêtement qu’un manteau agité par le vent.

Malgré leur variété, ces esquisses laissent sans solution satisfaisante un problème que plus d’un lecteur sera tenté de se poser : le carton de *La Bataille d’Anghiari* ne comprenait-il que le groupe des soldats luttant autour du drapeau, ou bien ce groupe formait-il un épisode d’une composition plus vaste ? Vasari se borne à décrire la prise du drapeau, sans parler d’autres figures. Benvenuto Cellini n’est guère plus explicite : il ne mentionne aussi que la prise du drapeau.

Toutes les esquisses montrent une action multiple. Cependant, dans les copies anciennes du carton qui nous sont conservées, on ne voit qu’un seul épisode : le combat pour la possession d’un drapeau. Le carton n’aurait-il contenu que cet épisode unique ou bien Léonard aurait-il relégué à l’arrière-plan les différents autres épisodes de la bataille ? M. Richter est disposé à croire que la plupart des dessins ci-dessus mentionnés, ainsi que plusieurs des dessins de Raphaël reproduisent des parties du carton, et que le groupe bien connu n’en formait qu’un fragment.

D’après ce savant dont l’opinion a été admise par M. de Geymüller, le front de cavalerie qui s’avance fièrement, étendards déployés, aurait formé l’extrémité droite du carton. De fait, le cheval vu de dos, qui se montre à l’extrémité de droite du croquis de Raphaël, se retrouve textuellement vers l’extrémité de gauche d’un croquis de Léonard, faussement attribué à Cesare da Sesto, reproduisant une autre partie du carton. Ce cheval serait donc l’« amorce » qui rattacherait le groupe des cavaliers se disputant l’étendard à la partie droite de la composition.

Dans ce groupe fameux, Léonard a rendu en traits ineffables la rage, le désespoir, les efforts suprêmes de la machine animale, avec les grincements de dents, les hurlements ; nous nous trouvons au cœur même de l’action, non devant un tableau. Sur le sol, sous les pieds mêmes des chevaux, se développe une lutte non moins ardente ; si l’un des combattants, renversé sur les genoux, ne songe qu’à se protéger avec son bouclier contre le cheval qui se cabre au-dessus de lui, ses deux voisins, étroitement enlacés, se livrent l’assaut le plus furieux.

À première vue, les costumes et les armures peuvent paraître bizarres ; ces cuirasses avec une tête de bélier au centre et des cornes de béliers sur les épaules, ces casques ornés de dragons, ces turbans, ces glaives recourbés comme les sabres des Turcs, donnent l'idée d'une armée idéale plutôt que de véritables *condottieri*. Cependant nous savons, par de nombreux témoignages contemporains, que les Italiens du temps de Léonard s'affublaient de ces ornements extravagants, plus gênants que propres à la défense.

Que voilà bien les hommes de la Renaissance ! L'art, à leurs yeux, devait étendre son domaine jusqu'aux sciences qui en paraissent la négation ; ils interdisaient à Mars de se montrer en public avant que la main de Vénus ne l'eût paré des plus riches atours. L'ingénieur militaire, l'armurier et jusqu'au fondeur de canons n'étaient pour eux que des variétés de l'artiste.

En résumé, ce que Léonard a ajouté à l'œuvre de ses devanciers, c'est la verve, la fougue, toutes les nobles ardeurs du patriotisme. Renonçant au rôle de spectateur impassible qui observe la mêlée du haut du rocher de Lucrèce, il s'y jette à corps perdu, épouse les haines des combattants, lutte et espère avec eux. Et comme il a bien réalisé, d'autre part, l'amalgame, la fusion du cavalier et de la monture ! Le cheval ne se lance plus au hasard : une volonté intelligente le dirige et l'inspire, tout en lui laissant sa part d'initiative.

Ce groupe central des quatre cavaliers est incomparable comme vie et comme acharnement. Deux Florentins – de vrais centaures – ont réussi à saisir l'extrémité de la hampe du drapeau milanais ; l'un l'a même brisée en deux, de manière à garder le fragment auquel tient l'étoffe. Pendant que l'assaillant emploie ses mains à retenir cette précieuse dépouille, son compagnon brandit son sabre pour arrêter un Milanais à turban, accouru au secours du porte-drapeau. La position de ce dernier ne laisse pas que d'être incommode ; les ennemis, en essayant de lui arracher le drapeau, ont placé la hampe derrière son dos et sous son bras ; aussi se trouve-t-il dans l'impossibilité de leur faire face, et il ne résiste plus qu'au moyen de contorsions désespérées, de véritables tours de force, se cramponnant d'une main à l'extrémité de la hampe, jetant l'autre main derrière lui. Les chevaux cependant hennissent, se cabrent, se déchirent le poitrail à belles dents...



Lisa Gherardini, épouse de Francesco del Giocondo,
dite *Mona Lisa ou La Joconde (détail),* 1503-1506.
Huile sur bois, 77 x 53 cm. Musée du Louvre, Paris.



Vecellio Tiziano, dit **Titien**, *Flora,* vers 1515.
Huile sur toile, 79,6 x 63,5 cm.
Galleria degli Uffizi, Florence.

Les deux cartons de *La Bataille d'Anghiari* et de la *Guerre de Pise*. c'est tout le contraste entre le tempérament de Léonard et celui de Michel-Ange. Chez Léonard, la science, la finesse, la distinction dominent, sans cependant affaiblir le magnifique élan de la composition ; les figures se marient merveilleusement les unes aux autres, s'enchevêtrant presque ; chez Michel-Ange, si le groupement pittoresque, qu'il a ignoré toute sa vie, fait défaut, en revanche quelle éloquence dans ces torses athlétiques, quelle fierté dans les attitudes ! Comme tout est net, vif, dramatique, puissant jusqu'à la brutalité ! Comme Florence devait sentir son cœur palpiter d'aise

en contemplant cette jeunesse si forte et si courageuse, qui la reportait aux plus brillantes pages de son histoire ! Les nobles audaces de la vieille République se reflètent une dernière fois dans le carton du Buonarroti.

Aussi bien fut-ce la fin de ces concours grandioses, si bien appropriés à l'esprit de la démocratie florentine, de ces concours immortalisés par les Brunellesco, les Ghiberti, les Donatello, les della Robbia et tant d'autres, et auxquels même un Laurent le Magnifique ne dédaignait pas de prendre part, lorsqu'il s'agissait, par exemple, de donner une façade à Sainte-Marie-Nouvelle. Florence, à la veille de perdre sa liberté, ne pouvait souhaiter de plus brillant « finale » que cette lutte épique entre les deux plus grands de ses fils, Michel-Ange et Léonard.

La peinture religieuse et la peinture historique, la *Sainte Anne* et *La Bataille d'Anghiari* n'avaient pas absorbé Léonard au point de lui enlever tout loisir pour des travaux moins graves : ces deux merveilles ont leur pendant dans le plus prodigieux des portraits anciens ou modernes, la gloire de notre Louvre, *La Joconde*.

Poètes et romanciers, historiens et esthéticiens ont célébré dans *La Joconde* les splendeurs de l'exécution ou échafaudé sur le caractère de l'original les hypothèses les plus ingénieuses. Mais personne n'a jamais essayé de déchirer le voile qui enveloppait une personnalité assurément attachante, ni demandé aux archives quelque éclaircissement sur la vie et l'entourage de Monna Lisa Gioconda. À première vue, une telle investigation peut sembler offrir peu d'intérêt. La raison d'être de *La Joconde*, c'est le génie de Léonard de Vinci. Sans lui, obscure patricienne de Florence, jamais son nom n'aurait frappé nos oreilles, jamais son image n'aurait hanté notre imagination. J'ai considéré néanmoins comme mon devoir d'historien de m'attaquer à ce problème, et je puis ajouter quelques traits, bien incomplets encore, à la biographie de l'héroïne de Léonard.

La famille des Giocondo comptait parmi les plus considérables de Florence. Le mari de Lisa, Francesco di Bartolommeo di Zanobi del Giocondo (né en 1460, mort en 1528), remplit d'importantes charges publiques : en 1499, il fut un des douze *Buonomini ;* en 1512, un des *Priori*, confirmé en 1524.

Les Giocondo aimaient les arts et les artistes. Francesco commanda à D. Puligo un *Saint François recevant les stigmates*. Son fils Bartolommeo fit peindre, par Antonio di Donnino Mazzieri, une *Histoire des Martyrs*, destinée à la chapelle de l'église de l'Annonciation, où la famille avait sa

sépulture. Un autre del Giocondo, Leonardo, acquit une *Madone* d'Andrea del Sarto.

Lorsque Francesco épousa, en 1495, Monna (abréviation pour Madonna) Lisa del Giocondo, il avait déjà, en moins de quatre ans, expédié deux femmes dans un monde meilleur : Camilla di Mariotto Rucellai (mariée en 1491) et Tommasa di Mariotto Villani (mariée en 1493). Sa nouvelle épouse était originaire de Naples ; elle appartenait à la famille Gherardini, peut-être une branche de la famille florentine du même nom.

À cela se bornent malheureusement les renseignements que j'ai pu recueillir sur la première phase de son existence. Les recherches que M. Barone, archiviste aux Archives d'État napolitaines, a bien voulu entreprendre à ma demande sur les Gherardini sont restées sans résultat. Selon toute vraisemblance, l'Enfant qui mourut en 1499 et qui fut enterrée à Sainte-Marie-Nouvelle, était issue de ce troisième mariage et par conséquent une fille de Lisa. Quant à Bartolommeo del Giocondo, dont il a été question ici tout à l'heure à propos d'un tableau de Mazzieri, on ignore s'il eut pour mère Monna Lisa ou une des deux premières femmes de Francesco. À supposer que Monna Lisa comptât vingt ans lors de son mariage, elle pouvait toucher à la trentaine lorsque Léonard acheva son portrait. À partir de ce moment, elle se perd dans les ténèbres.

Le portrait de Monna Lisa a son histoire, on pourrait presque dire sa légende. Vasari raconte que, pendant qu'il y travaillait, Léonard avait soin d'entourer le modèle de musiciens, de chanteurs, de bouffons, qui l'entretenaient dans une douce gaieté, afin d'éviter cet aspect mélancolique que l'on observe dans la plupart des portraits. Aussi remarquait-on dans celui de Léonard – c'est toujours Vasari qui parle – un sourire si agréable, que cette peinture présente plutôt une œuvre divine qu'humaine, et qu'on la tenait pour une chose merveilleuse et vivante à l'égard de la nature elle-même.

Les études pour *La Joconde* ne sont qu'en petit nombre, et, comme si leur auteur avait voulu nous dérouter une fois de plus, la principale d'entre elles, la sanguine de la bibliothèque de Windsor, représentant deux mains posées l'une sur l'autre, et une main isolée, jure, par ses formes anguleuses, avec le modelé, d'une suavité incomparable, du tableau. Les doigts y sont osseux, les ongles carrés ! La tentation est grande, d'autre part, de découvrir dans le portrait de femme nue, à mi-corps, du musée Condé, à Chantilly, une étude préparatoire pour *La Joconde*. Ce qui est certain, c'est que ce carton,

exécuté par quelque élève, forme une transition entre *La Joconde* et le *Bacchus*.

Il est presque superflu d’analyser ici cette merveille, qui est dans toutes les mémoires, de décrire ce portrait adorable et célèbre entre tous.

On sait quelle énigme indéchiffrable et passionnante Monna Lisa Gioconda ne cesse, depuis bientôt quatre siècles, de proposer aux admirateurs pressés devant elle.

Jamais l’artiste (j’emprunte la plume du délicat écrivain qui se cache sous le pseudonyme de Pierre de Corlay) « a-t-il traduit ainsi l’essence même de la féminité : tendresse et coquetterie, pudeur et sourde volupté, tout le mystère d’un cœur qui se réserve, d’un cerveau qui réfléchit, d’une personnalité qui se garde et ne livre d’elle-même que son rayonnement ! Monna Lisa a trente ans ; ses charmes sont épanouis ; sa beauté sereine, reflet d’une âme joyeuse et forte, est à la fois pudique et capiteuse ; aimable, non sans malice ; fière, non sans une sage condescendance envers ses admirateurs, à qui, libre et audacieuse, sûre d’elle-même, de son pouvoir, elle offre la contemplation de son front, dont les tempes palpitent sous l’effort de la pensée ardente, de ses yeux pétillant de fine raillerie, de ses lèvres sinueuses au sourire moqueur et voluptueux, de la chair ferme de sa poitrine, de l’ovale délicieux de son visage, de ses mains patriciennes allongées en un geste de repos, de tout elle-même enfin ! Et pourtant... elle ne se livre pas, cache mystérieusement la source de la pensée, la cause profonde du sourire, l’étincelle qui met aux yeux une étrange clarté : c’est son secret, secret impénétrable de sa puissante attirance ! Sur ce chef-d’œuvre, le temps a mis sa patine savante, et l’atmosphère violâtre en laquelle surgit l’incomparable modèle du maître ajoute à l’ensemble une indicible séduction ! »

Quelques notes encore : l’héroïne de Léonard a les joues pleines, presque bouffies, les yeux plissés, la bouche souriant de l’indéfinissable sourire que chacun sait.

D’après M. Durand-Gréville, deux ou trois cils seulement sont encore visibles à la loupe, ainsi que l’ombre portée de la ligne générale des cils, qui se trouve sur le coin extrême de la paupière inférieure. Un détail qui a passé inaperçu, c’est que deux belles colonnes peintes encadrent le portrait : elles sont cachées par le cadre, mais on les voit distinctement dans la gravure – inachevée – de François Gaillard, et dans quelques copies anciennes. C’est une preuve de plus du culte professé par le maître pour les modèles

antiques. Ce qui domine dans l’exécution, c’est la préoccupation du relief ; certaines parties, par exemple les mains, avec leur modelé incomparable, font illusion ; elles toucheraient au trompe-l’œil, si le faire n’y était pas si extraordinairement souple et large. Que de science, que de calculs, cependant ! Seuls les génies grands entre tous, un Phidias, un Léonard, savent tirer de méditations sans fin une synthèse aussi parfaite.



Portrait de jeune femme, Ginevra Benci, 1474-1476.
Huile sur bois, 38,1 x 37 cm.
The National Gallery of Art, Washington, D.C.



Étude de tête pour Léda, 1505.
Plume et lavis sur pierre noire, 17,7 x 14,7 cm.
Windsor Castle, Royal Collection Trust, Londres.



Étude de tête pour Léda, vers 1505-1510.
Plume et lavis sur pierre noire, 9,3 x 10,4 cm.
Windsor Castle, Royal Collection Trust, Londres.

Le paysage, rocailleux à l’excès, est détaillé comme ceux de Mantegna ; on y voit, outre les rochers de dolomite, une route qui serpente, un pont et bien d’autres choses encore. Rien ne jure davantage avec les paysages si amples et si harmonieux de l’École ombrienne.

Au sujet de ce paysage et des paysages de Léonard en général, voici ce que m’écrit M. Émile Michel, qui s’entend également bien à faire revivre par le pinceau les sites les plus pittoresques et à commenter par la plume les œuvres des paysagistes d’autrefois : « Rumohr, dans une lettre adressée à Alex. de Humboldt, s’élève contre l’idée émise par l’auteur du *Cosmos* que

les montagnes escarpées qu'on remarque chez les Primitifs sont un souvenir des cônes de dolomite qui se trouvent sur quelques points du versant italien des Alpes. Il y voit plutôt des imitations conventionnelles faites d'après des bas-reliefs antiques, ou des formes de fantaisie. Je crois que l'auteur du *Cosmos* et Rumohr ont également raison, et que les Primitifs, et après eux Mantegna et Léonard, ont pu trouver dans la nature les éléments du décor pittoresque de leurs tableaux, mais qu'ils en ont à plaisir exagéré les accidents, suivant une disposition qu'on peut d'ailleurs remarquer aussi à l'origine du paysage dans les Flandres, où les Primitifs ont également multiplié les détails, déroulé de vastes panoramas, accumulé les fabriques, les montagnes bizarres et les cours d'eau. Chez Léonard, ajoute M. Michel, les terrains sont traités comme chez Mantegna, et découpés sur les premiers plans par assises régulières, taillées à arêtes vives, ainsi que faisaient les Primitifs. La végétation, au contraire, est étudiée avec soin. On voit dans les manuscrits du maître à quel point il était préoccupé de la botanique. »

La postérité a accumulé les formules de l'admiration, de l'adoration presque, devant le chef-d'œuvre du Salon carré. Mais en est-il qui approche, pour l'éloquence et la portée, de l'analyse qu'en a donnée le premier en date parmi les biographes du Vinci, Georges Vasari ?

« Qui veut savoir, déclare-t-il, à quel point l'art peut imiter la nature, peut s'en rendre compte facilement en examinant cette tête, où Léonard a représenté les moindres détails avec une extrême finesse. Les yeux ont ce brillant, cette humidité, que l'on observe pendant la vie : ils sont cernés de teintes rougeâtres et plombés, d'une vérité parfaite : les cils qui les bordent sont exécutés avec une extrême délicatesse. Les sourcils, leur insertion dans la chair, leur épaisseur plus ou moins prononcée, leur courbure suivant les pores de la peau, ne sauraient être rendus d'une manière plus naturelle. La bouche, sa fente, ses extrémités, qui se lient par le vermillon des lèvres à l'incarnat du visage, ce n'est plus de la couleur : c'est vraiment de la chair. Au creux de la gorge, un observateur attentif surprendrait le battement de l'artère ; enfin, il faut avouer que cette figure est d'une exécution à faire trembler et reculer l'artiste le plus habile du monde qui voudrait l'imiter. »

Vasari ajoute, qu'après quatre ans d'un labeur assidu, Léonard laissa le tableau inachevé. Quel idéal de perfection flottait donc devant les yeux du maître, pour qu'il considérât comme incomplet un chef-d'œuvre aussi accompli ? Nous savons, d'un autre côté, que le portrait du Louvre a traversé de cruelles épreuves. Qu'a donc dû être à l'origine cette page

incomparable, pour que, toute dégradée qu'elle est, elle brille encore d'un tel éclat ?

Dans son *Traité de Peinture*, Léonard a longuement discuté la supériorité relative de la peinture et de la poésie. Ne pensait-il pas à *La Joconde*, lorsqu'il traça ces lignes mémorables : « Quel poète, ô amant, peut faire revivre ton idole devant toi avec autant de vérité que le peintre ? » – Est-il un poème, en effet, qui puisse se mesurer avec une telle peinture !

Il est peu probable que le portrait de Monna Lisa Gioconda soit identique au portrait de femme, commandé par Julien de Médicis et que le cardinal d'Aragon vit, en 1516, dans l'atelier de Léonard. Quoi qu'il en soit, il est certain que François Ier fit l'acquisition de ce joyau, qu'il paya, affirme-t-on, quatre mille écus d'or, quelque chose comme trente mille cinq cents euros de notre monnaie. *La Joconde* fit, jusque sous Louis XIV, l'ornement du château de Fontainebleau.

Ce chef-d'œuvre a été plus maltraité encore par les hommes que par le temps. C'est en voulant le préserver que des conservateurs trop zélés l'ont ruiné. Dès 1625, le commandeur del Pozzo signalait les ravages que le vernis avait exercés sur le vêtement. Il résulte des recherches de mon ami M. Durand-Gréville que, dans *La Joconde* primitive, antérieurement aux actions combinées du temps et du vernis, le ciel était d'un bleu clair et fin, le visage éblouissant de fraîcheur, les cils étudiés un à un, les yeux brillants et humides.

Les relations de Léonard avec la famille del Giocondo ne se seraient pas bornées, d'après la biographie anonyme publiée par MM. Milanesi et de Fabriczy, au portrait de Monna Lisa : le maître aurait en outre peint le portrait de Piero Francesco del Giocondo. Mais n'y aurait-il pas là quelque confusion ?

Le même biographe anonyme rapporte, tout comme Vasari, que Léonard peignit à Florence le portrait de Ginevra Benci, fille ou femme d'Amerigo Benci.

En ces derniers temps, un savant critique d'art toscan, M. Ridolfi, a combattu le témoignage de Vasari en se fondant sur les arguments suivants : Ginevra di Amerigo Benci, née en 1457, épousa, en 1473, Luigi di Bernardo Niccolini et mourut la même année. Léonard l'aurait donc peinte longtemps avant son départ pour Milan, et non après son retour à Florence ; il la peignit, en effet, comme l'affirme Vasari, quand elle était encore enfant (*quando era fanciulla e bellissima*). Il est vrai que deux autres jeunes filles

de la même famille portaient ce prénom : Ginevra di Bartolommeo di Giovanni d'Amerigo Benci, qui avait deux ans en 1480, et Ginevra di Donato d'Amerigo Benci, qui avait trois ans à la même époque.

À l'appui du témoignage de Vasari, Rosini, l'historien de la peinture italienne, a produit un portrait lui appartenant, portrait qu'il donne pour l'original de Léonard. Mais cet ouvrage médiocre, légué par L. Carrand au musée national de Florence, ne révèle en aucune façon la main du Vinci.

Ces portraits m'amènent, par une transition naturelle, à rechercher quel idéal Léonard s'est tracé de la beauté féminine, quelle place la femme a tenue dans sa vie et dans son œuvre. Longue est cette galerie fascinatrice, depuis les *Trois Danseuses* ou *Bacchantes*, un des tout premiers dessins du jeune maître jusqu'à *La Joconde*.

On ne connaît aucun portrait de femme authentique datant de la jeunesse de Léonard : tout au plus quelques dessins et deux ou trois tableaux de sainteté, dont un seul, la *Vierge aux rochers*, est indiscutable, permettent-ils de deviner quel type flottait alors devant les yeux du débutant.



Anonyme, *Léda*, vers 79 ap. J.-C. *Fresque*,
67 x 68 cm. Museo Archeologico Nazionale, Naples.



Étude pour Léda, vers 1505.
Lavis, plume et encre sur pierre noire,
16 x 13,9 cm. Collection Devonshire, Chatsworth.

Flottantes, ces physionomies le sont en effet : on y découvrirait difficilement ce que j'appellerai un type bien assimilé et bien mûri. Les formes du visage, aussi bien que l'expression, ont encore quelque chose d'indécis ; l'artiste ne dispose pas encore de son clavier en virtuose consommé.

Si le dessin du musée des Offices, représentant une jeune femme, de profil, la tête inclinée, et le tableau du musée du Louvre, *L'Annonciation*, auquel se rapporte ce dessin, sont véritablement de Léonard, nous avons là un des plus anciens essais du maître en ce genre. Les têtes, tout comme

dans *L'Annonciation* du musée des Offices, se font remarquer par une grande afféterie ; les cheveux sont bouclés et frisés avec un soin extrême.

Il y a plus de fermeté dans le beau dessin du musée des Offices : une jeune femme, aux longs cheveux dénoués, au regard voilé, aux lèvres droites plutôt qu'en arc, qui se montre de face. Ici, comme dans la *Vierge aux rochers*, Léonard affectionne les mentons bas et un peu carrés. (L'on observe la même particularité chez Bernardino Luini). Dans la suite, au contraire, il se plaît à les arrondir, de manière à obtenir l'ovale le plus parfait.

Il y a ensuite le type de la jeune femme échevelée, les yeux presque hagards. (Bibliothèque de Turin ; bibliothèque de Windsor ; collection L. Bonnat.)

Dans les dessins qui ont servi à préparer *L'Adoration des Mages*, l'ébauche si importante conservée au musée des Offices, l'on rencontre pour la première fois le type *sui generis*, que l'on a qualifié de léonardesque, faute d'un terme plus approprié. Ce type, qui comporte une bouche un peu tirée, forme un mélange extraordinaire, exquis, de grâce et de morbidesse ; la Vierge y sourit, mais d'un sourire qui rappelle ou qui annonce les larmes, de ce sourire divinement humain qui n'appartient qu'à Léonard.

Dans la suite, au contraire, celui-ci affectionne les mentons ronds et hauts ; cette recherche, déjà très sensible dans l'étude pour la *Madone Litta*, s'accentue dans l'étude de tête de femme sur papier vert, qui est conservée au musée des Offices et que je crois pouvoir rattacher à la *Sainte Anne*.

Les yeux rêveurs, le nez assez fort, la bouche attristée, un cachet de douceur, de bonté, presque de mollesse, imprimé sur ses traits, tel est un profil, d'un faire extraordinairement souple et gras, inséré dans un des recueils du musée du Louvre, cette même étude pour la *Madone Litta*, dont je parlais tout à l'heure.

À cette physionomie souffreteuse fait pendant une jeune personne, à l'air décidé, presque mutin, accorte plutôt qu'avenante, quelque soubrette probablement, portraiturée dans un dessin de la bibliothèque de Windsor. Sa maigreur et sa netteté semblent se rapporter à un original florentin.

Dès lors, Léonard s'entend à merveille à draper ses héroïnes, à les ajuster, à les attifer. À cet égard, il se montre le digne condisciple du Pérugin, qui, raconte-t-on, aimait si tendrement sa jeune femme, la belle Claire Fancelli, qu'il prenait plaisir à arranger de sa main sa toilette.

Dans cette même collection de Windsor, on a placé l’une à côté de l’autre, et non sans raison, des études d’après les enlacements et les enroulements que forment les eaux en s’échappant d’un réservoir, et des études pour les tresses de la *Léda*. Rattacher les raffinements de la mode aux caprices de la nature, voilà bien les jeux auxquels se plaisait ce sublime fantaisiste !

Dans la suite, l’artiste évolua insensiblement vers un costume idéal, se rapprochant de la belle simplicité des modèles antiques. Dans son *Traité de Peinture*, en s’occupant des draperies, il rappelle qu’en représentant une nymphe ou un ange, on les couvre de vêtements légers, qui se gonflent sous l’action du vent ou qui plaquent contre le corps (chap. DXXXIX). Puis il nous fait connaître le fond de sa pensée en recommandant d’éviter le plus possible de peindre les modes de son temps (*Fuggire il più che si può gli abiti della sua età*) (chap. DXLI).

Quant à la manière de poser les femmes et les jeunes filles, il recommande de ne pas les représenter les jambes trop écartées, parce que c’est là un indice de hardiesse et de tout manque de pudeur ; les jambes serrées au contraire témoignent la timidité et la pudeur (chap. CCCLXXXVII).

La *Sainte Anne* du Louvre (arrêtée, en tant que composition, dès l’année 1501, mais terminée longtemps après), fournit à notre artiste l’occasion de manifester aux yeux de tous l’idéal qu’il s’était fait de la beauté féminine. Et tout d’abord, ainsi que M. Anatole Gruver l’a fait remarquer dans son attachant *Voyage autour du Salon carré du musée du Louvre*, Léonard, négligeant la différence d’âge de la mère et de la fille, les a représentées toutes deux jeunes de la même jeunesse et belles de la même beauté.

> « Toutes deux, ajoute M. Gruyer, sont des enchanteresses ; douées de cette beauté italienne, jaillissante et toujours accompagnée de majesté. On les croirait faites de lumière et d’ombre. La vie coule en elles à pleins bords, sans l’apparence d’aucun limon grossier. Énigmatiques et mystérieuses, animées d’une sensibilité... j’allais dire d’une sensualité étrange, elles provoquent l’admiration, tout en portant dans l’âme un trouble qui va presque jusqu’à l’énervement. »

Notons un détail de toilette : les manches de sainte Anne sont plissées à la façon des manches de *La Joconde* : c’est que ces deux peintures sont contemporaines ou peu s’en faut.

La glorification des saintes et des martyres ne semble guère avoir tenté Léonard. Celle des Sibylles l'eût attiré davantage ; je ne puis me défendre de l'idée que c'est une de ces prophétesses puissantes et mystérieuses qu'il a voulu représenter dans le prodigieux dessin à la mine d'argent, sur papier vert, conservé au Louvre : une femme vue de face, roulant des yeux énormes, comme prête à vaticiner ; l'énergie et l'inspiration fixées en traits ineffables.

Une apparition moins effrayante, mais au contraire extraordinairement gracieuse, est la jeune femme debout, les draperies flottantes, indiquant de la main gauche un objet que l'on ne voit pas. Avons-nous affaire à la Béatrix de Dante, comme on l'a soutenu récemment ? L'hypothèse n'a rien d'invraisemblable.

Devant une des toutes dernières productions du maître, la figure mystérieuse du Louvre, qui émerge des ténèbres en inclinant vers les mortels sa face inondée de lumière et en levant vers le ciel un bras d'un modelé incomparable, un doute vient torturer notre esprit : ce *Saint Jean-Baptiste* – puisque tel est le titre donné au tableau – est-il un homme ou une femme ? Ces yeux voluptueux, ce nez droit et fin, cette bouche souriante, d'un sourire à vous ensorceler, tiennent le milieu entre le carton de femme à mi-corps, de la collection du duc d'Aumale, et *La Joconde*. Ils forment comme un amalgame d'Apolline, de Bacchus et d'Hermaphrodite.

Les années 1504 ou 1505, pendant lesquelles Léonard termina *La Joconde* marquent l'apogée de son talent de peintre ; il y révèle la possession la plus complète de toutes les ressources de son art, et notamment le secret de moduler avec une science et une liberté accomplie dans le ton mineur, pour employer l'heureuse expression de Charles Blanc. Jamais, ni avant, ni après, il ne poussa plus loin le sentiment du relief ; triomphe d'autant plus éclatant qu'il prit le parti d'obtenir les saillies avec les seules ressources de la peinture, sans rien qui rappelât la manière de procéder de la statuaire.



Étude pour Léda à genoux, vers 1505.
Plume et encre, 12,5 x 11 cm.
Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam.



Anonyme, **d’après Léonard de Vinci**,
Léda et le Cygne, vers 1515-1520.

Tempera sur panneau de bois, 112 x 86 cm.

Galleria Borghese, Rome.



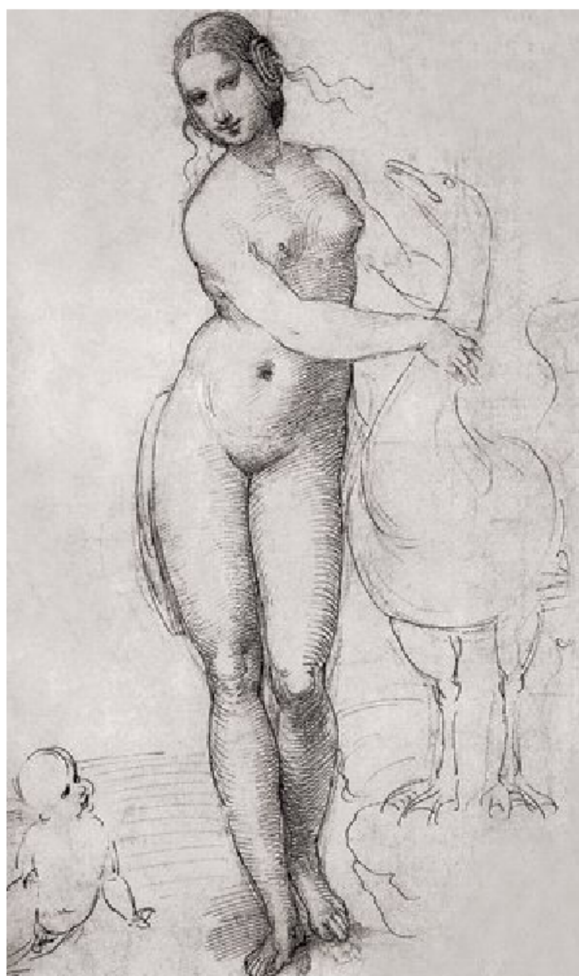
Giampietrino, d’après un projet de
Léonard de Vinci, *Léda et ses enfants,* 1508-1513.

Huile sur bois, 128 x 105,5 cm.

Gemäldegalerie Alte Meister, Kassel.



Anonyme, d'après Léonard de Vinci,
Léda et le Cygne, 1505. Huile sur toile,
132 x 76 cm. Galleria Borghese, Rome.



Raffaello Sanzio, dit **Raphaël**, *Léda et le Cygne*.
Plume et encre, traces de pierre noire, 30,8 x 19,2 cm.
Windsor Castle, Royal Collection Trust, Londres.

Ce fut probablement lors de son séjour à Florence que Léonard dessina, sur une feuille de papier, le *Triomphe de Neptune*, pour son compatriote Antonio Segni, avec qui il était fort lié. Vasari loue le fini extrême de ce dessin. On y voyait, dit-il, la mer en ébullition, le char traîné par des chevaux marins, avec des monstres (*fantasime*), des orques, des vents (*noti*) et quelques têtes très belles de divinités marines. Ce dessin fut donné par Fabio, fils d'Antonio, à messire Giovanni Gaddi, revêtu de cette épigraphe :

Pinxit Virgilius Neptunum, pinxit Homerus ;
Dum maris undisoni per vada flectit equos.

Mente quidem vates illum conspexit uterque,
Vincius ast oculis ; jureque vincit eos.

La partie centrale de cette composition se trouve probablement sur le superbe dessin de la bibliothèque de Windsor. Ce qu'il y a de vie, de mouvement, d'intensité, de fantaisie débordante et de fantaisie contenue dans ce fragment, ne saurait se décrire avec des paroles. Ce ne sont que lignes chantantes, éloquentes, triomphantes.

Tout permet d'affirmer qu'à cette époque Léonard travaillait également à son tableau de la *Léda*.Rien n'est obscur comme l'histoire de cette composition. Nous savons seulement, par un biographe anonyme, que le maître peignit ce sujet et, par Lomazzo, qu'il représenta Léda nue, avec le cygne sur son sein, baissant pudiquement les regards. Le tableau – ajoute Lomazzo – se trouvait au château de Fontainebleau en compagnie de *La Joconde.*

Tout récemment, dans un article de l'*Annuaire des musées de Berlin*, M. Müller-Walde a signalé, sur un feuillet du *Codex atlanticus*, que tous les léonardisants avaient manié et palpé, sans y voir goutte, le croquis original de Léonard pour le chef-d'œuvre perdu. Nul doute possible : quoique microscopique, ce croquis contient en germe toute l'idée de la *Léda :* on l'y voit debout, tenant du bras gauche (c'est le côté du cœur) une masse confuse, dans laquelle il est facile de reconnaître Jupiter transformé en volatile. Ce motif, Léonard l'a ensuite développé dans quatre dessins conservés à la bibliothèque de Windsor : des études de têtes, avec un arrangement de chevelure des plus extraordinaires. Il est vrai que M. Morelli a revendiqué ces dessins en faveur du Sodoma.

Mais sa théorie ne résiste pas à l'examen. En effet, outre que la facture est de tout point différente de celle du Sodoma, les études en question font partie d'une série dont seul Léonard peut être l'auteur. Bien plus, un des dessins est accompagné d'une note autographe : *Da levare e pore*. Tout de suite, M. Müller-Walde, qui va vite en besogne, fixe les étapes de la composition : entre 1501 et 1506, à Florence, aurait pris naissance une première rédaction ; entre 1516 et 1519, à Fontainebleau, une seconde. Je me défie, quant à moi, de ces solutions géométriques et laisse M. Müller-Walde s'aventurer seul sur l'océan des conjectures, fertile en naufrages.

Non content de dépouiller Léonard au profit du Sodoma, M. Morelli a encore enlevé à Raphaël, pour l'attribuer au même Sodoma, un dessin archi-authentique, à la fois naïf et crâne, également conservé à Windsor, et

qui procède incontestablement du carton de Léonard. Raphaël y a reproduit, avec une prédilection marquée, l’enroulement des tresses de l’héroïne.



Attribué à Andrea del Sarto,
Léda et le Cygne, vers 1512-1515.

Huile sur bois, 50 x 40 cm.

Galleria degli Uffizi, Florence.



Bacchiacca, *Léda et le Cygne*, vers 1518-1520.
Huile sur toile, 35 x 26 cm.
Musée des Beaux-Arts, Troyes.

Ce dessin, soit dit en passant, prouve que le carton de la *Léda* se trouvait à Florence, où Raphaël l'aura copié, et qu'il s'y trouvait vers 1505 ou 1506, car telle est la date extrême que l'on peut assigner à la copie du jeune Sangio. Plusieurs autres copies anciennes confirment le témoignage de Raphaël : c'est d'abord, à la galerie Borghèse, une peinture dans laquelle M. Morelli a d'abord reconnu un chef-d'œuvre du Sodoma, mais qu'il a qualifiée, par la suite, à tête reposée, de simple copie d'après ce maître. M. Müller-Walde, à son tour, considère ce tableaucomme sorti de la main du Bacchiacca (du Sodoma au Bacchiacca, il y a un bout de chemin !).

Le musée municipal de Milan s’est à son tour enrichi d’une étude de tête extrêmement affadie et qui semble procéder d’un des dessins de Windsor. Cette étude, d’après M. Frizzoni, serait un ouvrage authentique du Sodoma. Nous avons, en troisième lieu, une réplique, exposée, en 1873, au Corps législatif et qui, de la collection de M. de la Rozière est entrée dans celle de Mme la baronne de Ruble.

Une autre copie, qui fait partie de la collection de Mme Oppler, à Hanovre, aurait, d’après M. Müller-Walde, pris naissance en France, au siècle dernier, et reproduirait une copie plus ancienne, aujourd’hui perdue.

L’auteur du *Catalogue de l’Exposition milanaise* de Londres cite plusieurs répliques de la *Léda*, dans la galerie du Grosvenor Club, dans celle de la collection Doetsch (vendue, en i895, dix livres sterling !), puis à Wilton[25]. Toutes ces copies s’accordent pour placer, à la gauche de Léda, sur le sol, un ou plusieurs enfants.

Mais qu’est devenu l’original de Léonard, et se trouvait-il réellement à Fontainebleau ? Le Père Dan, qui publiait en 1642, son *Trésor des Merveilles de la Maison de Fontainebleau*, n’en fait pas la moindre mention. Partant de là l’excellent Passavant a soufflé au Dr Rigollot, l’auteur du *Catalogue de l’œuvre de Léonard de Vinci*, la note que voici : « La *Léda* qui était à Fontainebleau et dont parle Lomazzo, est un carton de Michel-Ange, actuellement à Berlin. » Pour sobre que soit cette note, elle n’en est pas moins riche en erreurs.

Et premièrement, la *Léda* de Fontainebleau était bien la *Léda* de Léonard. Je vais en faire la démonstration : la *Léda* de Michel-Ange ne saurait être confondue un instant avec celle de Léonard ; la preuve c’est que la première était debout, la seconde couchée. Par surcroît, une réplique de la *Léda* de Michel-Ange existe encore, non à Berlin, mais à Londres. L’ancien directeur de la National Gallery, sir Frederick Burton, me l’a montrée, il y a une quinzaine d’années, dans un des dépôts de la collection confiée à ses soins.

Mais voici qui est plus décisif : en 1625, le commandeur Cassiano del Pozzo, l’ami du Poussin et de Rubens, en visitant Fontainebleau y remarqua la *Léda* du Vinci. La favorite de Jupiter était représentée debout, presque nue ; à ses côtés, sur le sol, se voyaient deux œufs dont sortaient quatre jumeaux. Un paysage, d’un grand fini, encadrait le sujet principal. Le panneau se composait de trois planches disjointes.

L’importance de ce texte, que j’ai publié il y a dix ans, n’échappera à personne : nous y trouvons la confirmation de l’assertion de Lomazzo et la preuve que les copies ci-dessus mentionnées reproduisent, du moins dans ses lignes générales, la *Léda* de Léonard.

Le Père Dan passe celle-ci sous silence, sans doute parce qu’on l’avait reléguée dans quelque grenier. Elle disparut postérieurement à 1694, car à cette date elle figure encore sur un inventaire des tableaux de Fontainebleau publié par M. Herbet.

Qu’est devenu ce chef-d’œuvre ? Ici, je l’avoue, mes lumières m’abandonnent. La création, si décente cependant, du Vinci, a-t-elle été lacérée par quelque dévot, comme la *Léda* du Corrège ? Je n’essaierai même pas, faute des notions les plus élémentaires, d’émettre une hypothèse. Il me suffira de constater, à l’aide des copies anciennes dont je viens de démontrer la relative exactitude, avec quelle grâce pudique, quelle réserve et quelle distinction le maître traita un sujet si scabreux.

Si, pendant ses différents séjours à Florence, entre 1500 et 1513, Léonard ne prit plus en main l’ébauchoir en vue d’une création personnelle, du moins assista-t-il de ses conseils son jeune ami et hôte, le sculpteur Giovanni Francesco Rustici (né en 1474, mort en 1554). Il eut une part plus ou moins directe à l’exécution des trois statues de bronze dont celui-ci orna le baptistère, et qui furent mises en place en 1511 : *Saint Jean-Baptiste prêchant entre le Lévite et le Pharisien*.



Jacopo Robusti, dit **Le Tintoret**,
Léda et le Cygne, XVIe siècle.
Huile sur toile, 162 x 218 cm.
Galleria degli Uffizi, Florence.



Attribué à Rosso Fiorentino, *Léda et le Cygne, vers 1532.*
Huile sur toile, 105,4 x 141 cm. National Gallery, Londres.



Francesco Xanto Avelli, *Léda et le Cygne*, vers 1537.
Céramique peinte, diamètre : 27,5 cm.
Museo Civico Medievale, Bologne.

D’après Vasari, il se serait surtout occupé de la confection des formes et des armatures de fer destinées à protéger les bronzes ; bien plus, il aurait travaillé de sa main aux modèles. Son influence sur ce point est hors de doute et perce dans plus d’un détail ; dans ces trois figures si ressenties, elle lutte avec celle de Donatello et de Michel-Ange.

Dans l’atelier de Rustici, Léonard rencontra le jeune Baccio Bandinelli, pour qui il se prit d’une certaine amitié. Ayant vu ses dessins, il lui conseilla de s’attaquer aux reliefs, lui citant comme modèles les ouvrages de Donatello et le pressa de sculpter quelque marbre. Bandinelli contrefit, en

effet, un buste antique de femme, qu'il avait moulé sur l'original conservé au palais des Médicis. On sait si cette médiocrité malfaisante justifia, par la suite, la confiance dont l'avait honoré son grand et si bienveillant initiateur.

En dehors de Rustici et de Bandinelli, Léonard réussit à grouper autour de lui un certain nombre de jeunes gens, d'ailleurs tous obscurs.

Quant à l'élève désigné sous le nom de *il Fattore*, je doute fort qu'il s'agisse de Giovanni Francesco Penni car cet artiste (né en 1496, et non en 1486, comme on l'a cru) ne comptait alors que huit ans. Il semble, en outre, que Penni ne reçut son surnom que dans l'atelier de Raphaël, où il remplissait les fonctions de massier (en italien : *fattore*). Citons enfin Jacopo de Pontormo, que Vasari affirme avoir vu travaillé un instant sous la direction du Vinci.

Pendant cette période encore, les recherches scientifiques alternèrent avec les travaux d'art, sans peut-être offrir le même caractère d'intensité. En 1501, Fra Pietro da Nuvolaria écrit à la marquise Isabelle que la peinture impatiente fort Léonard, et qu'il s'adonne exclusivement à la géométrie. Plus tard, il s'occupa de coordonner et de rédiger ses notes. Au printemps de l'année 1505, enfin (14 mars – 15 avril), il composa le *Traité du vol des Oiseaux*.

De toute manière, le séjour de Léonard à Florence abonda en déceptions ; l'homme et l'artiste eurent également à souffrir de discussions d'intérêt faites pour blesser profondément : lors de la mort de leur père commun (9 juillet 1504), ses frères, arguant de l'illégitimité de sa naissance, lui refusèrent sa part de l'héritage, part qui, en tout état de cause, n'aurait pas été très considérable, eu égard au grand nombre des copartageants (la progéniture de Ser Piero ne comprenait pas moins de dix fils et deux filles).

L'affaire traîna en longueur. Mais ce qui dut froisser bien autrement Léonard, ce fut, après la mort de son oncle François, en 1507, de se voir disputer par ses frères les quelques lopins de terre que celui-ci lui avait expressément légués, par testament en date du 12 août 1504. Cette fois-ci, malgré sa répugnance pour les affaires et bien plus encore pour les procès, il s'adressa aux tribunaux. Le cas était encore en cours en 1511 ; il lui fallut faire intervenir et le maréchal de Chaumont, ainsi que Louis XII, et le cardinal d'Este.

Léonard réduit au rôle de solliciteur, Léonard condamné à faire antichambre chez les procureurs, chez les juges, et cela pour lutter contre ses propres frères, quelle humiliation pour une nature si fière ! Plus encore

que tout le reste, l'insuccès de sa tentative pour transporter sur le mur le carton de *La Bataille d'Anghiari* dégoûta l'artiste du travail qui semblait devoir le fixer dans sa patrie. Ce n'est pas à dire, toutefois, qu'il ait renoncé spontanément au travail : la vérité est que, par la suite, une fois entré en relations avec le maréchal de Chaumont et Louis XII, une fois pris dans ce nouvel engrenage, il ne réussit plus à reconquérir sa liberté. Mais les natures d'une telle trempe sont ainsi faites : un travail interrompu est un travail sacrifié.

Une fois de plus, Léonard reprit le chemin de l'étranger.



Girolamo ou Luca della Robbia, *Léda et le Cygne, vers 1540.*
Terre cuite vernie, 26 x 66 cm. Liebieghaus, Francfort.



Étude pour une Madone au chat, vers 1478-1480.
Plume et encre, 12,5 x 10,5 cm. Galleria degli Uffizi, Florence.

RETOUR À MILAN

De nouveau Milan, où la France avait établi un gouvernement régulier, attirait les regards du maître. Que de changements dans l'intervalle ! Reprenons notre récit au point où nous l'avons interrompu, au moment où Louis XII franchit les Alpes pour faire valoir ses droits sur le Milanais et pour mettre fin à l'usurpation de Ludovic le More.

Fils de Charles d'Orléans, le poète délicat et un peu anémique, petit-fils de Valentine Visconti, qui, au XIVe siècle, était venue apporter en France un avant-goût des merveilles de l'art italien, Louis XII, bien différent en cela de son beau-père, Louis XI témoignait aux arts et aux lettres un intérêt fort vif, sinon toujours fort éclairé. Déjà l'expédition de son cousin et prédécesseur Charles VIII l'avait familiarisé avec les idées de la Renaissance ; il avait eu l'occasion, à Amboise, de pratiquer la colonie d'artistes italiens appelée par ce prince. Parmi eux, il s'était, sans conteste, lié avec le Boccador (Dominique de Cortone, le futur architecte de l'Hôtel de Ville de Paris, ainsi qu'avec Fra Giocondo. Lorsqu'il entreprit la conquête du Milanais, en 1499-1590, il ne comptait pas quarante ans ; il se trouvait donc à un âge où l'esprit s'ouvre facilement aux impressions nouvelles. C'est dans les riantes plaines de la Lombardie, entre les montagnes et les lacs, que s'est faite l'union, la communion, de l'art français avec l'art italien. Notre Renaissance, fille de celle de la Péninsule, en a gardé un parfum de jeunesse et de naïveté que l'École florentine, alors déjà sur le déclin qui suit l'apogée, n'eût su lui donner. Des formes moins pures, mais plus pittoresques, moins de style, mais plus de sincérité et de charme, une candeur et une curiosité faites pour désarmer la critique, les enseignements de la chartreuse de Pavie, des physionomies chiffonnées, des draperies recroquevillées, l'amour des détails amusants : telles furent les séductions auxquelles nos artistes, encore imbus de la tradition gothique, se laissèrent prendre si facilement.

Dès son premier séjour à Milan, Louis XII avait apprécié, comme elles le méritaient, *La Cène*, de Sainte-Marie-des-Grâces, et la statue équestre de François Sforza. Ses rapports personnels avec l'artiste ne semblent toutefois dater que de 1507, époque à laquelle le roi passa de nouveau les Alpes pour s'emparer de Gênes révoltée. Le terrain avait été bien préparé par Charles

d’Amboise, dont l’admiration pour Léonard passait toutes bornes : l’artiste n’eut qu’à récolter ce que son protecteur avait si généreusement semé pour lui. Louis XII était passablement en avance sur ses sujets.

Un des biographes de Léonard, que je suis heureux de citer ici, a caractérisé avec beaucoup de finesse le goût de l’entourage du monarque français : « Louis XII, dit-il, avait emmené dans son voyage de conquérant en Italie un peintre de Paris, son premier peintre, c’est-à-dire son peintre valet de chambre, Jean Péréal, déjà surnommé le second Zeuxis et le second Appelles. Il voulait qu’il représentât sur toile ou panneau ce que le chroniqueur Jean d’Auton et le poète Jean Marot décrivaient en prose et en vers : trios de Jeans, ménagerie savante pour les intermèdes de la guerre, sinon pour la lumière de l’histoire. Jean de Paris satisfit, par grande industrie, à la curiosité de son office. Il reproduisit avec la vérité naïve du temps « les villes, châteaux de la conquête et l’assiette d’iceux, la volubilité des fleuves, l’inégalité des montagnes, la planure du territoire, l’ordre et le désordre de la bataille, l’horreur des gisans en occision sanguinolante, la misérableté des mutilés nageant entre mort et vie, l’effroi des fuyans, l’ardeur et l’impétuosité et l’exaltation et hilarité des triomphans. » Quand Louis XII revint en France avec des dessins de Léonard, on ne regarda que les œuvres de Jean Péréal : le peintre historiographe ne fit pas regretter que l’illustre peintre de *La Cène* ne vînt pas encore en France ; la vanité parisienne éleva Jean de Paris au-dessus de tous les « citramontains ».



Étude pour la Vierge à l'Enfant avec un chat,
1478-1481. Plume et encre, traces de pierre noire,
28 x 19,9 cm. British Museum, Londres.



Étude pour la Vierge à l'Enfant avec un chat, vers 1478-1481.
Plume et encre, 13,2 x 9,6 cm. British Museum, Londres.

Léonard, cependant, une fois le roi reparti, avait soigneusement cultivé l'amitié de ses représentants, Florimond Robertet et Charles d'Amboise, pour ne point parler de son allié, César Borgia. Le 30 mai 1506, il obtint du gouvernement florentin l'autorisation de s'absenter, à la condition de se présenter de nouveau, dans le délai de trois mois, devant les prieurs de Florence, sous peine de cent cinquante ducats d'or d'amende. Il revint, en effet, plus d'une fois dans sa ville natale : pendant l'automne de 1507, pendant le printemps de 1509 (v. s.1508), en 1511, en 1513, enfin en 1514. Mais il ne songeait plus à remplir ses engagements ; tout comme lui, le gonfalonier Soderini et ses successeurs, les Médicis, avaient fait leur deuil

de *La Bataille d'Anghiari*. Le mécène qui l'appelait en Lombardie n'était autre que le gouverneur du duché pour le compte du roi de France, Charles d'Amboise, seigneur de Chaumont-sur-Loire (Loir-et-Cher), d'où son nom de maréchal de Chaumont. Ce personnage appartenait à une famille amie des arts ; il avait pour oncle le fameux cardinal Georges d'Amboise, archevêque de Rouen et bâtisseur du merveilleux château de Gaillon.

Né en 1473, Charles d'Amboise n'avait qu'une vingtaine d'années lorsqu'il fixa sa résidence en Italie ; envoyé, en 1506, par Louis XII, au secours du pape Jules II contre les Bolonais, il assista, l'année suivante, au siège de Gênes, et, en 1509, à la bataille d'Agnadel. En 1510, il assiégea dans Bologne Jules II, l'allié de Louis XII devenu son plus implacable ennemi. Il ne comptait que trente-huit ans lorsqu'il mourut, en 1511. Malgré sa fin précoce, son souvenir est indissolublement lié à l'histoire des arts dans le Milanais et à la biographie de Léonard.

Les témoignages d'admiration prodigués à Léonard par Charles d'Amboise ne laissèrent pas que de surprendre le gouvernement florentin ; jusqu'alors, celui-ci avait traité les artistes exactement sur le même pied que les autres classes de la population industrielle et commerçante, en braves bourgeois, très attachés à leurs devoirs civiques, plus ou moins (ou mieux : très peu) imposables. Or, tout à coup, papes, rois, grands seigneurs étrangers, se disputent ces travailleurs naguère si obscurs, et mettent en mouvement l'appareil de la diplomatie pour les conquérir. C'est Jules II qui réclame Michel-Ange, avec la menace de déchaîner ses foudres sur la cité qui le lui refusera ; c'est Louis XII, c'est le maréchal de Chaumont, qui demandent la prolongation du congé accordé à Léonard, ajoutant que leur amitié est à ce prix ; ce sont le maréchal de Gié ou Florimond Robertet qui intriguent pour obtenir de la Seigneurie le *David* de bronze de Michel-Ange. En un mot, voilà les artistes devenus les rivaux des grands de ce monde ! N'importe : le vieux Soderini, élevé dans les principes de l'ancienne République florentine, eut quelque peine à se mettre au diapason des mœurs nouvelles. Ses lettres, tant au sujet de Michel-Ange, son ami, qu'au sujet de Léonard, ne cessent de témoigner de son dédain invétéré pour ceux de ses concitoyens qui se livrent à un travail manuel.

Ce furent, en effet, d'interminables négociations que celles entre le gouverneur français et la République florentine. Le 19 août 1506, Jofredus Karoli et le maréchal de Chaumont écrivent, de Milan, à la Seigneurie, pour la prier d'accorder un délai supplémentaire – jusqu'à la fin de septembre, au

minimum – à Léonard, dont le concours est absolument indispensable, pour quelque temps encore, au maréchal. La réponse de Soderini (9 octobre 1506) témoigne d'une irritation profonde. « Léonard, déclare-t-il, ne s'est pas conduit avec la République florentine comme il eût dû le faire ; il a accepté une grosse somme d'argent et donné un petit commencement au grand ouvrage qu'il s'était chargé d'exécuter. Nous désirons, ajoute Soderini, que l'on ne nous demande pas pour lui de délai supplémentaire, car son ouvrage doit satisfaire l'universalité (des citoyens), et nous ne pourrions le dispenser de ses obligations sans engager notre responsabilité. »

Le 16 décembre 1506, nouvelle lettre du maréchal, laissant percer, en termes quelque peu naïfs, son enthousiasme pour Léonard et remerciant la Seigneurie de l'autorisation accordée :

> « Les ouvrages excellents, écrit-il, laissés en Italie et principalement à Milan par maître Léonard de Vinci, votre concitoyen, ont porté tous ceux qui les ont vus à l'aimer singulièrement, alors même qu'ils n'en connaissent pas personnellement l'auteur. Et, pour notre part, nous avouons être du nombre de ceux qui l'aimaient avant de l'avoir vu de nos yeux. Mais, depuis que nous l'avons pratiqué et que nous avons reconnu par notre propre expérience ses talents si variés, nous voyons véritablement que son nom, célèbre en peinture, est relativement obscur, eu égard aux louanges qu'il mérite pour les autres branches dans lesquelles il s'est élevé si haut. Et nous nous plaisons à reconnaître que, dans les essais faits par lui pour répondre à n'importe laquelle de nos demandes, dessins d'architecture et autres choses appartenant à notre état, il nous a satisfait de telle manière que non seulement nous avons été satisfait de lui, mais encore que nous en avons conçu de l'admiration. C'est pourquoi, comme il vous a plu de le laisser ici ces jours passés pour nous faire plaisir, ne pas vous remercier au moment où il retourne dans sa patrie nous paraîtrait manquer à la reconnaissance. Aussi, vous remercions-nous le plus que nous pouvons, et, s'il convient de recommander un homme de tant de talent à ses concitoyens, nous vous le recommandons le plus que nous pouvons, vous assurant que jamais vous ne pourrez faire n'importe quoi pour augmenter, soit sa fortune et son bien-être, soit les honneurs auxquels il a droit, sans que nous en ressentions avec lui le plus vif plaisir et en ayons la plus grande obligation à Vos Magnificences. »



Giulo Romano, *La Madone au chat,* vers 1471.
Huile sur bois, 15,7 x 12,8 cm.
National Gallery of Art, Washington, D.C.



Tiziano Vecellio, dit **Titien**, *La Vierge à l’Enfant avec Sainte Catherine et un berger, dite La Vierge au lapin*, 1530.

Huile sur toile, 71 x 87 cm. Musée du Louvre, Paris.



Étude de nu, 1508-1511. Sanguine, plume et encre sur papier préparé rouge pâle, 11 x 6,8 cm. Windsor Castle, Royal Collection Trust, Londres.

Pour la troisième fois, l’ancien favori de Ludovic le More et de César Borgia, avait déployé toutes les séductions d’un courtisan consommé : il s’était emparé de l’esprit du maréchal de Chaumont, en attendant qu’il fit la conquête du roi lui-même. La vue seule de *La Cène* avait suffi pour fasciner le monarque français. Nous en avons pour preuve cette lettre que l’envoyé florentin Pandolfini adressa de Blois à ses commettants, sous la date du 12 janvier 1507 : « Ce matin, m’étant trouvé en présence du roi très chrétien, Sa Majesté m’appela en me disant : « Il faut que vos Seigneurs me rendent un service. Écrivez-leur que je désire employer maître Léonard, leur

peintre, qui se trouve à Milan, et que je désire qu'il me fasse plusieurs choses. Faites en sorte que Leurs Seigneuries lui enjoignent de me servir sur-le-champ et qu'il ne parte pas de Milan avant mon arrivée. C'est un bon maître, et je désire avoir plusieurs choses de sa main. Écrivez donc à Florence et faites-le sur-le-champ, en m'envoyant la lettre (c'est la présente qui vous parviendra par la voie de Milan). » Je répondis à Sa Majesté que si Léonard se trouvait à Milan, Vos Seigneuries lui ordonneraient d'obéir à Sa Majesté, bien que Sa Majesté étant maîtresse à Milan (*essendo in casa sua*), elle pourrait donner cet ordre aussi bien que Vos Seigneuries, et que si Léonard était retourné à Florence, Vos Seigneuries le renverraient à Milan à la première demande de Sa Majesté... Et tout cela est venu d'un petit tableau de sa main, récemment envoyé ici et que l'on considère comme une chose excellente. Pendant la conversation, je demandai à Sa Majesté quels ouvrages elle désirait de lui ; elle me répondit : « Certains petits tableaux de la Madone et d'autres, selon l'idée qui me viendra. Peut-être aussi me ferai-je pourtraire par lui. » Dans la suite de la conversation, je discourus avec Sa Majesté de la perfection et des autres qualités de Léonard, et celle-ci ayant ajouté qu'elle en était informée, me demanda si je le connaissais : pour mettre à couvert Vos Seigneuries en tout état de cause, je répondis que nous étions grands amis. Eh bien, ajouta Sa Majesté, écrivez-lui sur-le-champ un mot pour qu'il ne parte pas de Milan, en attendant que Vos Seigneuries lui écrivent de Florence. Et, pour ce motif, j'ai écrit un mot au susdit Léonard, lui faisant connaître la bonne disposition de Sa Majesté et l'exhortant à faire preuve de prudence (*essere savio*). Vos Hautes Seigneuries, pour satisfaire à ce très grand désir du Roi, s'efforceront de donner à cet effet toute la suite possible. » Deux jours plus tard, le roi en personne adressait à la Seigneurie la missive que voici : « Loys, par la grâce de Dieu Roy de France, duc de Millan, seigneur de Gennes, etc. Très chers et grands amys. Pour ce que Nous avons nécessairement abesognes de Maistre Léonard a Vince, paintre de votre cité de Fleurance, et que entendons de luy faire fer quelque ouvrage de sa main ; incontinent que nous serons à Milan, qui sera en brief, Dieu aidant, Nous vous prions tant et si affectueusement que faire pouvons que vous vueiellez estre contens qus le dit maistre Léonard besongne pour Nous pour ung temps qu'il aura achevé l'ouvrage que nous entendons luy faire fer. Et incontinent toutes lettres que vous receves, lui escripvez que insynes à notre venue à Milan il ne bouge de dela ; et en Nous actendant, lui ferons dire et deviser l'ouvrage que Nous entendons qu'il fait : mais

escripvez-lui de sorte qu’il ne se parte de la dite ville infines à notre venue, ainsi que j’ay dit à votre Ambassadeur, pour le vous escripre, et vous Nous ferez très grant plaisir en ce faisant. Très chers et grans amys, notre Seigneur vous ait en sa garde. Escript de Blois le XIIIe jour de Janvier (1507). Loys. Robertet. (Au dos.) À nos très chers et grans amys, alliez et confédéréz, les Prieures et Gonfalonier perpétuel de la Seigneurie de Florence. »

L’année 1507 fut signalée par l’entrée triomphale de Louis XII à Milan (24 mai). Léonard prit certainement part aux préparatifs grandioses faits à cette occasion. « Entre autres, nous raconte Jean d’Auton, entre le Dôme et le château, dedans une rue nommée la rue du Mont-de-Piété, en laquelle sont les hôtels-dieu et les hôpitaux de la ville, avait un portail de verdure, tenant tout le travers de la rue, fait à piliers et arceaux de feuilles, et tout couverts de même, le dedans semé des armes de France et de Bretagne, et dessus avait un mont artificiel, de la hauteur d’un homme ou environ, lequel étoit tout autour environné à six rangs et semé d’écus au soleil, où pouvait avoir mille écus, ou plus ; et dessus le dit portail, au plus haut, était l’image de Notre-Seigneur, tout nu et flagellé, aux deux bouts, et dans un échafaud qui là étoit, avoit deux chaires, parées de drap d’or, dedans l’une desquelles étoit l’image de saint Ambroise, patron et protecteur de Milan, tenant un fouet en la main, et, en l’autre chaire, étoit l’image du roi, ayant le sceptre au poing. Tout autour de celui mont d’or, avoit quatre petits enfants, portant chacun une faille ardente, en signe de feu de joie. Et au pied de celui mont, étoient écrits ces vers :

Exiguus qui collis erat, nunc aureus est mons.
Hoc tua, Rex, mirum dextera larga facit.
(*Ce lieu qui lors petit val souloit être*
Est maintenant un grand mont d’or couvert.
Ce grand merveille a fait ta large destre,
Qui aux pauvres a son trésor ouvert.)

« Après, estoit un grand curre (char) triomphal à chevaux, dedans lequel étoient assises en chaire les quatre Vertus cardinales, c’est à savoir : Justice et Prudence, au-devant de celui curre, et Fortitude et Tempérance, au derrière ; et au milieu, sur une haute chaire, étoit assis le dieu Mars, dieu des batailles, tenant en la main dextre un dard aigu, et en la senestre main tenoit une palme, en signe de victoire. »

Il résulte des correspondances analysées ci-dessus que, dès 1506, Léonard avait envoyé à Louis XII un petit tableau dont le sujet n’est pas indiqué, probablement une *Madone*, et qu’en 1507, il travaillait à un autre tableau pour le même souverain. La même année, le 20 avril, le maréchal de Chaumont, pour le récompenser, lui fit restituer la vigne qu’il avait reçue de Ludovic, peu de temps avant la chute de ce prince. Les peintures exécutées de 1506 à 1507 ont malheureusement disparu et nous ne sommes même pas assurés d’en retrouver quelque reflet, soit dans les dessins du maître, soit dans les copies plus ou moins fidèles, plus ou moins imparfaites, parvenues jusqu’à nous. Parmi les tableaux qui, sans être de la main de Léonard, pourraient se rattacher à l’une ou l’autre des Madones qu’il peignit pendant cette époque, la *Vierge aux balances*, du musée du Louvre, et la *Sainte Famille*, du musée de l’Ermitage, méritent de fixer l’attention.

La *Sainte Famille* représente la Vierge assise, tenant sur ses genoux l’Enfant, qui cherche, en souriant, le sein maternel ; le costume de la jeune mère se compose d’une robe rouge, doublée de bleu clair et d’un manteau bleu doublé de vert. À droite, saint Joseph, debout, et appuyé sur un bâton, regarde avec tendresse le couple divin. Il porte une tunique blanche et un manteau brun. À gauche, sainte Catherine, vêtue d’une robe grise, ornée sur les bords d’une broderie d’or, et d’un manteau rouge, tient une palme de la main gauche et lit dans un livre ; près d’elle, on voit la roue, instrument de son martyre. Les figures sont à mi-corps, à l’exception de celle de l’Enfant Jésus. La *Sainte Famille* de l’Ermitage provient de la galerie de Mantoue, dispersée en 1630, lors du sac de cette ville. Elle a été acquise par Catherine II. Clément de Ris et M. Wœrmann sont tentés de donner ce tableau à Cesare da Sesto. À la *Sainte Famille* de l’Ermitage se rattache la *Vierge au bas-relief*, connue par la gravure de Forster. Ce tableau qui, de la collection Woodburn, est passé dans celle de lord Monsohn, représente la Vierge, l’Enfant Jésus, le petit saint Jean, saint Joseph et Zacharie.



Andrea Mantegna,
Saint Sébastien, vers 1495-1505.
Tempera sur toile, 210 x 91 cm.
Galleria Franchetti, Ca’d’Oro, Venise.



Andrea Mantegna,
Saint Sébastien, vers 1455-1460.
Tempera sur bois, 68 x 30 cm.
Kunsthistoriches Museum Wien, Vienne.

Dans la *Vierge aux balances*, Marie, assise sous une grotte, tient sur ses genoux l'Enfant Jésus nu. Le *Bambino* pose une main dans le plateau de la balance que l'archange saint Michel lui présente, un genou en terre : de l'autre main, il saisit les fils qui rattachent le plateau au fléau. Pour sol, des assises de pierres clivées, analogues à celles de la *Vierge aux rochers*. À gauche, se trouve sainte Élisabeth caressant le petit saint Jean assis, qui caresse à son tour un agneau. Les expressions sont uniformément souriantes, et la gamme manque de force comme de saveur. À mes yeux, il

n’est même pas certain que la composition reproduise exactement un original de Léonard (on l’a tour à tour attribuée à Marco d’Oggiono et à Salai).

Je signalerai ici un certain nombre d’autres tableaux de sainteté, dont il est difficile de fixer la date. De nombreux dessins nous prouvent que le maître méditait de peindre un *Saint-Georges combattant le dragon*. Il a dû travailler également à une *Résurrection du Christ* ou à un *Christ descendant aux limbes*. Un dessin de Windsor nous montre un personnage nu, debout, tenant de la gauche un long bâton, la droite étendue, l’index ouvert, absolument dans l’attitude traditionnelle du Christ appelant à lui les âmes des limbes. Léonard, qui affectionnait les sujets bizarres et parfois quelque peu irrévérencieux, s’est proposé de peindre la Madone et l’Enfant Jésus en compagnie d’un chat. Les croquis dans lesquels il s’est livré à des variations sur ce thème se rencontrent un peu partout.

Un des plus anciens d’entre eux, celui de la bibliothèque de Windsor, nous montre, en trois motifs distincts, l’Enfant dressant un chat sur ses pattes de derrière. Nous trouvons ensuite, dans la collection de M. Léon Bonnat, un dessin plein de repentirs, qui montre l’Enfant jouant avec un chat ; puis, l’Enfant, plus grand, lutinant le même félin, celui-ci fait de chic et très sommaire. Plus bas, la Vierge – le visage transfiguré par l’indéfinissable sourire léonardesque – et l’Enfant tenant un chat qui saute sur ses genoux. Le musée des Offices renferme, de son côté, un dessin sur papier vert préparé, représentant la Vierge assise, ayant devant elle, sur une table ou sur un escabeau circulaire, l’Enfant tenant un chat qui regimbe. (*Archivio storico dell’Arte*, 1891) Puis nous avons, au British Museum, plusieurs dessins, passablement confus. Un intervalle de vingt ans peut-être sépare ces diverses études : tandis que, dans le dessin de Windsor, les formes ont encore quelque chose d’archaïque (on remarquera surtout le raccourci, tout à fait manqué, de la figure de la Vierge étendue) ; elles ont, dans ceux du British Museum, une liberté et une ampleur tout à fait raphaélesques. Ce thème devait singulièrement prêter entre les mains d’un virtuose tel que le Vinci. Mais rien ne prouve qu’il l’ait traduit par le pinceau. Du moins ses élèves, si pauvres d’idées, ne laissèrent-ils pas perdre celle-ci. Mantelli a gravé, sous le nom de Bernardino Luini, un Enfant Jésus jouant avec un chat. Un autre imitateur de Léonard, le Sodoma, aurait peint, de son côté, affirme-t-on, un tableau, aujourd’hui au

musée de Brera, où la Vierge, se montrant presque de face, soutient l’Enfant qui étreint tendrement un chat.

Constatons la similitude de la tête du chat avec celle d’un agneau ou encore avec celle de l’animal au museau allongé (une belette ?), représenté dans le peu sympathique portrait de femme de la galerie Czartoryski, à Cracovie.

L’idée avait germé : dans l’École de Raphaël, Jules Romain peignit une *Madonna del Gatto*. Titien, par contre, nous a laissé une Madone au lapin (musées du Louvre et de Naples). Peut-être est-ce pendant le second séjour à Milan, c’est-à-dire à partir de 1506, que prit naissance le *Bacchus* du Louvre. Qui ne connaît cette page fameuse ! Assis sur une pierre, la jambe gauche repliée sur la jambe droite, le bras gauche soutenant nonchalamment un thyrse, la main droite étendue, le personnage, couronné de pampres, s’abandonne aux charmes d’un délicieux paysage.

L’identité de ce motif avec celui du *Saint Jean-Baptiste*, conservé, lui aussi, dans notre grand musée national, a induit plusieurs critiques à penser que nous avons affaire ici également au saint précurseur, non à Bacchus. Et de fait, une église de Milan, Saint-Eustorge, possède une peinture de tout point semblable à celle du Louvre, sauf la couronne de pampre, et qui représente bien un saint Jean-Baptiste. C’est un saint Jean-Baptiste également qui figure dans le tableau de la collection Penther, vendu à Vienne en décembre 1887 (reproduction quasi-textuelle du tableau du Louvre). Le thyrse aurait donc pris la place de la croix de roseau. Mais un contemporain de Léonard déjà, F.-A. Giraldi, célèbre son *Bacchus*, dans un distique publié par le marquis Campori.

Le tableau du Louvre se distingue par un coloris relativement clair (sauf dans la partie droite), mais les carnations sont plus rouges et d’une tonalité plus vulgaire que dans les autres Léonard. Je ne puis me défendre de la pensée que Marco d’Oggiono y a mis la main. Quant au paysage, qui est agrémenté de deux cerfs et d’un ours, il est plus vague et plus flou qu’il ne l’est d’ordinaire chez Léonard. On y trouve les mêmes montagnes déchiquetées, mais la disposition des arbres, ainsi que me l’a fait remarquer mon savant confrère, M. Émile Michel, est plus franchement pittoresque. Au premier plan, pousse une touffe d’ancolie, dont Léonard a pris souvent plaisir à dessiner la fleur printanière dans ses manuscrits, à côté de l’ellébore, de l’anémone ou du fraisier.

L’histoire du *Bacchus* ne se laisse pas poursuivre plus haut que le XVIIe siècle. En 1625, ainsi que le rapporte Cassiano del Pozzo, il se trouvait au château de Fontainebleau. Dès lors – il n’est pas nécessaire d’être devin pour l’affirmer – la cour de France exerça une véritable pression sur Léonard pour le décider à se fixer dans notre pays. Mais le maître résista, et force fut au cardinal d’Amboise, qui faisait alors travailler à son château de Gaillon, d’engager, à sa place, un de ses disciples, Andrea Solario. On nous parle, il est vrai, d’une lettre adressée à Léonard en1509, avec cette suscription : « Monsieur Lyonnard, peintre du Roy pour Amboyse. » Mon savant confrère et ami M. Charles Ravaisson-Mollien incline également à croire que l’artiste séjourna en France entre le printemps de 1507 et l’automne de 1510. Mais M. Uzielli a combattu victorieusement cette hypothèse. La même année 1507, son procès avec sa famille obligea Léonard à retourner à Florence. À cette occasion, Louis XII lui fit remettre une lettre de recommandation des plus chaudes : « Très chiers et grans amys, écrivait-il aux Florentins, Nous avons esté advertiz que notre chier et bien amé Léonard da Vincy, votre paintre et ingénieur ordinaire, a quelque différend et procès pendant à Fleurence, à l’encontre de ses frères, pour raison de quelques héritaiges ; et pour ce qu’il ne pourroit bonnement vacquer à la poursuicte du dit procès pour l’ocupaction continuelle qu’il a près et à l’entour de nostre personne. Aussi que Nous désirons singulièrement que fin soit mise au dit procès en la meilleure et plus brefve expédiction de justice que faire se pourra ; à ceste cause vous en avons bien voulu escripre, et vous prions que en cestuy procès et différend vous veillez faire vuyder en la meilleur et plus briefve expédicion de justice que faire se pourra : Et vous nous ferez plaisir très agréable en ce faisant. Très chiers et grans amys, notre Seigneur vous ait en sa garde. Escript a Milan, le XXVI jour de Juillet (1507). Loys.–Robertet. (Au dos) : À nos très chers et grans amys, alliez et confédérez, les Gonfalonier perpétuel et Seigneurie de Fleurence. »

Moins de trois semaines après la missive royale, le 15 août 1507, Charles d’Amboise en écrivait une autre pour hâter le retour du favori de Louis XII : « Très hauts seigneurs. Maître Léonard de Vinci, peintre du Roi très chrétien, se rend chez vous. Comme il s’est engagé à exécuter un tableau pour Sa Majesté très chrétienne, nous lui avons accordé à contrecœur le congé qu’il nous a demandé, pour terminer certaines difficultés survenues entre lui et certains de ses frères au sujet d’un héritage que lui a laissé un

sien oncle. Afin qu'il puisse retourner promptement pour terminer l'ouvrage commencé, nous prions Vos Excellences de vouloir bien l'expédier rapidement et de lui prêter tout concours et toute protection équitable pour que sa cause soit aussi expédiée. Vos Excellences feront ainsi plaisir à Sa Majesté très chrétienne et à nous. Donné à Milan. Le tout vôtre. D'Amboise ».



Bacchus, 1510-1515.
Bois transposé sur toile, 177 x 115 cm.
Musée du Louvre, Paris.



Michel-Ange, *David*, 1501-1504.
Marbre, hauteur : 410 cm.
Galleria dell'Accademia, Florence.

Vers l'automne de 1508 (le 12 septembre, très certainement), Léonard était de retour à Milan. Un mois plus tard, il inscrivait, sur le premier feuillet de ses albums la mention : « Acheté à Milan, le 12 octobre 1508. » Le feuillet 76 de l'album en question contient une dissertation sur le canal de la Martesana et le feuillet 29, l'esquisse d'une écluse de décharge (*scaricatoio*), destinée au grand canal. Un dessin du *scaricatoio* exécuté près de San Cristoforo, où il existe encore, se trouve également dans le *Codex atlanticus*, accompagné de la mention que voici : « Canal de Saint-

Christophe de Milan, fait le 3 mai 1509. » Nous voilà fixés sur l’emploi du temps de Léonard pendant la période comprise entre 1508 et 1510 environ.

Expliquons tout d’abord en quoi consistaient les travaux du canal. Pour ouvrir la navigation de Milan jusqu’au lac de Côme, il fallait continuer le canal de la Martesana de Tresso à Brivio, puis y former deux écluses sur une longueur de six milles et demi. Léonard élabora ce projet (*Codex atlanticus*, fol. 137, 139, 233, 328), qui fut repris (avec des variantes) en 1519. À la fin du XVI[e] siècle seulement, l’ingénieur Meda le mit à exécution. Mazzenta nous apprend que, de son temps, l’on appelait ce canal la Machine des Français. J’ajouterai qu’elle ne réussit pas, vu que Meda n’avait pas compris l’économie du système de Léonard. Venturi, de son côté, a constaté que de son temps le projet primitif fut considérablement perfectionné.

Voulant récompenser l’artiste-ingénieur, Louis XII lui fit don de douze onces d’eau à extraire du grand canal dans le voisinage de Saint-Christophe (mesure qui, d’après Venturi, correspond, dans le Milanais, à un canal de quelque importance).

Malheureusement, le règlement de cette redevance se fit attendre longtemps. En 1511 (date présumée), Léonard se vit obligé d’adresser au maréchal de Chaumont une requête fort pressante, où il disait entre autres : « Je soupçonne que le fait d’avoir si faiblement reconnu les grands bienfaits que j’ai reçus de Votre Excellence vous ait indisposé contre moi, et que c’est la cause pourquoi, à tant de lettres que j’ai adressées à Votre Seigneurie, je n’ai jamais eu de réponse. Aujourd’hui je vous dépêche Salai pour informer Votre Seigneurie que mon procès avec mes frères touche à sa fin et que j’espère arriver à Milan à Pâques. J’apporterai avec moi deux peintures de *Madones*, de dimensions différentes, destinées à Votre Roi très chrétien ou à qui bon semblera à Votre Seigneurie. À mon retour, je serais fort aise de savoir où j’aurai à fixer ma résidence, car je ne voudrais pas plus longtemps incommoder Votre Seigneurie. Je voudrais savoir en outre, ayant travaillé pour le Roi très chrétien, si ma pension doit continuer à courir ou non. – J’écris au président de la prise d’eau que m’a donnée le Roi ; je n’ai pas été mis en possession de cette prise, parce qu’à cette époque il y avait pénurie dans le canal à cause de la grande sécheresse et parce que les ouvertures (?) n’étaient pas réglées. Mais il m’a bien promis que, cette régularisation une fois faite, je serai mis en possession. Je prie donc Votre Seigneurie de vouloir bien prendre la peine, maintenant que ces ouvertures

sont réglées, de faire rappeler au président le règlement (de mes droits), à savoir de me donner la possession de cette eau, car, à mon arrivée, j'espère construire des machines (*strumenti*) et faire des choses qui causeront un grand plaisir à notre Roi très chrétien. Je n'ai rien d'autre à vous apprendre ; je suis toujours à vos ordres. » – Dans une autre lettre, adressée à François Melzi, Léonard revient sur cette réclamation, à laquelle il fut enfin fait droit.

Une fois de plus, en 1509, Louis XII inscrivit son nom sur les fastes de la ville de Milan, si agités et si brillants pendant cette période. Le 1er mai, il fit de nouveau une entrée triomphale dans l'ancienne capitale des Visconti et des Sforza. On affirme que l'organisateur de la solennité, dont les préparatifs exigèrent quarante-six jours, ne fut autre que le Vinci. Après avoir passé huit jours à Milan, le roi y revint le 1er juillet ; des fêtes, plus somptueuses encore, accueillirent le vainqueur d'Agnadel.

Les travaux artistiques ou scientifiques de Léonard étaient entrecoupés d'excursions dans les environs de Milan, notamment à Vaprio, localité située à quelque distance de la capitale, entre Gorgonzola et Bergame, sur la rivière de l'Adda, et où les Melzi avaient une propriété. Nous savons qu'il s'y trouvait, entre autres, le 5 juillet 1507, jour où il écrivit une longue lettre à sa belle-mère, à sa sœur et à sa belle-sœur. Retenons la mention : datée du canonicat de Vaprio. C'était en effet ce qu'il eût fallu à Léonard, si peu apte à la lutte pour l'existence : quelque bonne et grasse prébende de chanoine !

Une maison appartenant aux Melzi était située près du canonicat ; leur palais proprement dit s'élevait un peu plus loin. C'est sur la façade de ce palais que l'on voit peinte, en dimensions colossales (la tête de la mère mesure six palmes de haut, celle de l'Enfant quatre palmes), une Vierge à mi-corps avec l'Enfant Jésus : « Quelles belles tresses de cheveux tombent de la tête de la Vierge, s'écrie le P. della Valle ; que ces carnations sont grasses, quelle morbidesse ! quels contours ! Oh ! ici, chacun verrait bien que le Corrège est sorti de l'École du Vinci ! »

Longtemps la critique a été unanime, en effet, à attribuer au Vinci cette peinture, qui fut fort endommagée en 1796, parce que des soldats avaient allumé devant elle un brasier, sans égard pour le chef-d'œuvre. Aujourd'hui, chaque critique l'attribue à un autre artiste : t*ot capita, tot census*. D'après MM. Morelli et Frizzoni, qui se fondent sur le fait que la *Madone* est peinte à fresque, procédé inconnu à Léonard, elle aurait pour auteur le Sodoma, qui l'aurait peinte entre les années 1518 et 1521. La nouvelle édition du

Cicerone donne la Madone à quelque élève. À mes yeux, le type, encore si archaïque de l'Enfant Jésus, fait penser aux modèles florentins de la fin du XVe siècle et suppose, par suite, une intervention plus ou moins directe de Léonard.

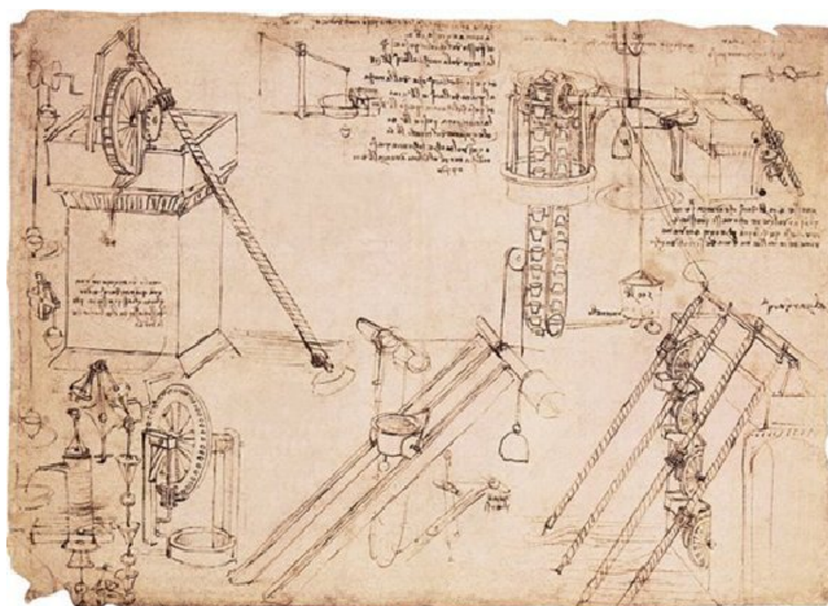
Il nous faut revenir sur nos pas pour mentionner l'invite faite à Léonard, en 1510, par l'œuvre de la cathédrale de Milan : elle le chargea de fournir le dessin des stalles du chœur, concurremment avec plusieurs artistes distingués, G. A. Omodei, Andrea da Fusina et Cristoforo Solari. Cette démarche prouve du moins en quelle estime les Milanais tenaient leur quasi-compatriote : connaissant sa supériorité, mêlée de tant d'indépendance, de tant d'originalité, ils savaient combien il était difficile de demander à ce génie transcendant un travail courant, tel qu'un modèle de menuiserie. Mais ils avaient à cœur de lui prouver qu'ils ne l'oubliaient pas.

Entre temps, le maître s'intéressait à la découverte de gisements de pierres. En 1511, il mentionne une carrière de *pietra foldata*, située à Monbracco, près de Saluces, qui donnait des produits blancs comme le marbre de Carrare, et dont son compère, maître Benedetto, lui avait promis un échantillon.

Cependant, le Milanais avait changé de maître une fois de plus. Son gouverneur, Charles d'Amboise, était mort en 1511, après une administration, me semble-t-il, passablement agitée ; un an plus tard, en 1512, le jour de Pâques, le général de Louis XII, le favori de la victoire, Gaston de Foix, succombait à Ravenne, emporté en plein triomphe. À quelques mois de là, les Français durent évacuer Milan, où ils ne gardèrent plus que le château ; ils étaient à peine sortis par une porte que, par l'autre, le 29 décembre 1512, faisait son entrée Maximilien Sforza, fils aîné de l'infortuné Ludovic le More.



Étude pour un moulin à eau, 1493-1497.
Plume et encre, 21,3 x 15 cm. Biblioteca Nacional, Madrid.



Études hydrotechniques, vers 1480.
Plume et encre, 39,7 x 28,5 cm.
Biblioteca Ambrosiana, Milan.

Si quelqu’un dut éprouver de l’embarras devant le fils de son bienfaiteur, si facilement sacrifié naguère aux nouveaux maîtres du Milanais, ce fut à coup sûr Léonard. Maximilien (né en 1491) comptait vingt et un ans au moment de son retour triomphal ; le souvenir des outrages prodigués à son père ne pouvait donc être que vivace au fond de son cœur. Mais, en ces temps, avait-on le loisir de satisfaire ses rancunes ! Comme preuves de la réconciliation entre l’artiste et le fils de son ancien protecteur, on cite plusieurs portraits de Maximilien, qui auraient été peints par Léonard. Mais ce sont là attributions dénuées de fondement. Maximilien d’ailleurs ne jouit pas longtemps de ce retour de fortune : dès 1513, ses sujets se soulevèrent, à l’approche de l’armée française. Si son pouvoir parut affermi en 1513, après la déroute des troupes de Louis XII à Novare, en 1515, la victoire de Marignan mit définitivement fin à sa domination ; il dut renoncer à la couronne et, comme tant de protecteurs ou d’amis de Léonard, comme Ludovic le More, comme le maréchal de Trivulce, comme le sculpteur Rustici, il termina ses jours en France, à Paris, en 1530. Triste destinée que celle du grand homme prématurément vieux, tout chauve déjà à l’âge de soixante ans ! De nouveau, Léonard dut chercher un protecteur et un asile :

c’est sur les bords du Tibre, au service de Léon X, que nous allons le retrouver. Une révolution politique avait éloigné Léonard de Milan, une autre révolution, d’un caractère plus pacifique, lui fit chercher fortune à Rome. À Jules II, le pape guerrier, qui entrait par la brèche dans les villes conquises, venait de succéder, le 11 mars 1513, Léon x de Médicis, fils de Laurent le Magnifique, héritier d’une tradition séculaire de luxe et de goût. Aussitôt, de près et de loin, accoururent tous ceux qui s’enorgueillissaient de quelque réputation dans leur art, architectes, sculpteurs, peintres : Fra Bartolomeo, le Sodoma, Signorelli, Timoteo Viti, et bien d’autres. Léonard estima qu’un souverain pontife aussi passionné pour les arts accueillerait avec faveur un compatriote, un ancien protégé de son père Laurent de Médicis, et il se mit en route. (Peut-être avait-il connu le cardinal de Médicis, le futur Léon X, pendant sa captivité à Milan, après la bataille de Ravenne). Dans une note tracée sur un de ses carnets, le maître nous apprend qu’il partit de Milan pour Rome le 24 septembre 1513, en compagnie de Giovanni Francesco de Melzi, de Salai, de Lorenzo) et du Fanfoia. Le 27 septembre suivant, ce cortège triomphal fit halte à Sant’Angelo, sur le Pô.

À Florence, si je saisis bien un passage de Vasari, Léonard se joignit à Julien de Médicis, qui allait retrouver à Rome son frère, le nouveau pape. Il ne serait pas impossible que Julien, qui s’occupait beaucoup de philosophie et surtout d’alchimie (c’est du moins ce qu’affirme Vasari) se fût laissé séduire par l’appareil mystérieux dont s’entourait le maître. Quoi qu’il en soit, il ne tarda pas à l’attacher à sa maison, avec un traitement mensuel de trente-trois ducats d’or (environ deux cent cinquante euros), somme splendide, comparée aux traitements des artistes contemporains. Il fit en outre donner sept ducats d’or par mois à Giorgio Tedesco (Georges l’Allemand), l’élève de Léonard. Ces relations entre le mécène et l’artiste se poursuivirent jusqu’en 1515.

Au cours du voyage, Léonard prit plaisir à intriguer ses compagnons par des expériences qui tenaient de la curiosité plutôt que la science. Il formait avec une pâte de cire des animaux très légers qu’il remplissait d’air à l’aide d’un soufflet et qu’il faisait ainsi s’envoler ; l’air qui les soutenait venant à manquer, ils retombaient à terre. Léonard n’avait certainement pas attendu jusque-là pour visiter la Ville éternelle. La fréquence des relations entre Florence et Rome, et les facilités du voyage nous autorisent à admettre qu’il franchit plus d’une fois la distance entre les deux cités. Un document publié

par Gaye tend à prouver que, vers 1505, il avait fait une excursion à Rome. Nous y lisons que le gouvernement florentin paya, au compte de Léonard, dix-huit livres, neuf sous, huit deniers au camerlinge de la douane pour droits sur un *fardello di sue veste fatto venire da Roma*.

Étant donnés son âge, ainsi que les tendances auxquelles il était resté fidèle toute sa vie, et quelle que fût d'ailleurs l'instabilité de son humeur, on peut affirmer que Léonard regarda sans enthousiasme, sinon avec indifférence, les merveilles de la capitale du monde païen et du monde chrétien. Les œuvres d'art l'intéressaient moins que la nature ; pour ce qui était des chefs-d'œuvre classiques, il les aimait par intuition plutôt qu'il ne les étudiait méthodiquement. Sur les bords du Tibre, Léonard retrouva un certain nombre d'amis ou de connaissances. D'abord Atalante Migliorati, qui avait fréquenté avec lui l'atelier de Verrocchio, qui l'avait accompagné à Milan et qui, passablement déchu, remplissait alors le modeste office de vérificateur des ouvrages d'architecture pontificaux. Un autre Florentin, fixé à Rome, Giuliano da Sangallo, le célèbre architecte, avait, comme Atalante, résidé pendant quelque temps à Milan. Nul doute qu'il ne s'y fût lié avec Léonard. C'étaient également les splendeurs de la cour de Ludovic le More que lui rappelaient Bramante, le grand architecte, et Caradosso, le grand médailleur, devenus, par leur génie et par la faveur des papes, citoyens de la Ville éternelle. Il paraît inadmissible que Léonard ne se soit pas rencontré également avec un peintre d'infiniment de talent, qui, sans avoir été précisément son élève, s'inspirait cependant avec ardeur de ses principes : je veux parler du Sodoma. Ce Lombard devenu Siennois avait été attiré à Rome, comme tant d'autres, par l'exaltation de Léon X. Je hasarderai la même hypothèse au sujet de Raphaël : les deux princes de la peinture s'étaient certainement connus à Florence : travaillant tous les deux journellement au Vatican, ils renouvelèrent forcément connaissance. Malheureusement, pas une lettre, pas un croquis, ne contient la moindre allusion à des rapports qui ont dû être si suggestifs. Il y eut une dissonance aussi dans ce concert d'amitiés et de triomphes : de nouveau, le destin mit Léonard en présence de son vieil ennemi, Michel-Ange. Du moins celui-ci ne put-il pas lui nuire, car il était tombé en disgrâce.

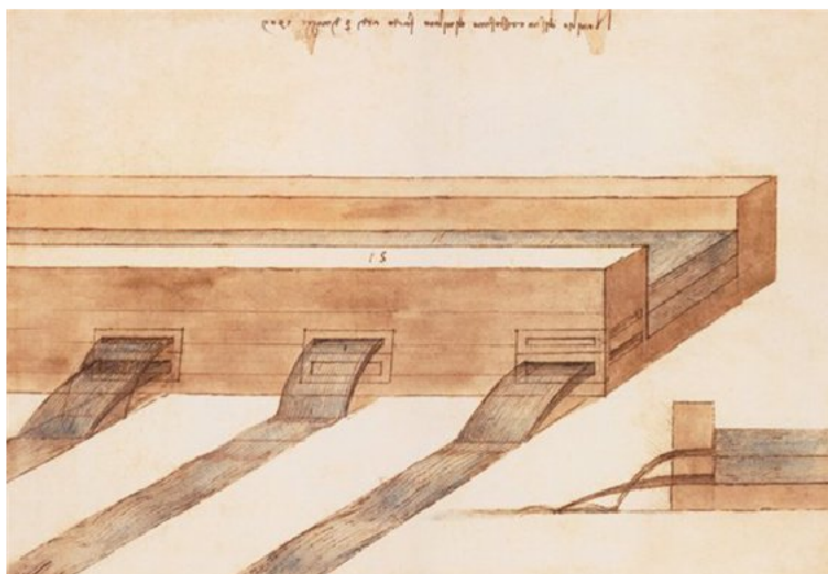
La bibliothèque Ambrosienne, si riche en dessins faux de Léonard, renferme en échange le portrait à la sanguine d'un vieillard, aux traits énergiques, à l'expression railleuse et bourrue. Ce qui frappe dans ce morceau, que je crois pouvoir attribuer au maître, quoique le dessin de

l’oreille prête à la critique, ce n’est pas seulement la vigueur et la souplesse de la facture, c’est encore je ne sais quel air de famille, quelle ressemblance avec l’acteur d’une des fresques de la salle de Constantin, au Vatican. Il y a longtemps déjà, en étudiant cette fresque, qui représente Léon x approuvant les plans du nouveau Saint-Pierre, j’avais été frappé de la présence d’un personnage chauve et barbu, debout au centre de la composition, et déroulant, avec un air d’assurance remarquable, le plan du monument imaginé par Bramante. La fresque, il est vrai, a été aux trois quarts repeinte ; mais une vieille gravure de Sante Bartoli nous garantit que les physionomies n’ont pas été altérées dans leurs traits essentiels.

Le vieillard de la salle de Constantin, malgré le caractère d’énergie et d’autorité qui le distingue, n’aurait pas fixé plus longtemps mon attention, si, dans la *Dispute du Saint-Sacrement*, je n’avais retrouvé le même personnage, debout, derrière le groupe de l’extrême gauche, et, coïncidence bizarre, dans le voisinage de Bramante. Pour le coup, il est évident que nous n’avons point affaire à quelque comparse, uniquement choisi par Raphaël en raison de sa figure expressive. L’homme qui présente à Léon x les plans de Saint-Pierre est évidemment un des principaux fauteurs de cette entreprise gigantesque, et, du moment où ce n’est point Bramante – dont l’iconographie, on le sait, est bien fixée – ce doit être celui qui fut, à côté de lui, dans l’ordre administratif, la cheville ouvrière de la reconstruction de la basilique ; je veux dire Giuliano Leno, administrateur de la fabrique de Saint-Pierre : « Bramante », dit Vasari, « laissa après lui Giuliano Leno, qui joua un rôle considérable dans les constructions de son temps ; il était plus habile à surveiller l’exécution des dessins, d’autrui qu’à inventer lui-même, quoiqu’il eût du jugement et une grande expérience. » L’ambassadeur de Ferrare, à son tour, nous apprend que Raphaël éprouvait surtout les effets d’une sorte de « mélancolie », depuis qu’il avait embrassé l’architecture après Bramante ; il dispute, ajoute-t-il, à Giuliano Leno jusqu’à la pratique de cet art.



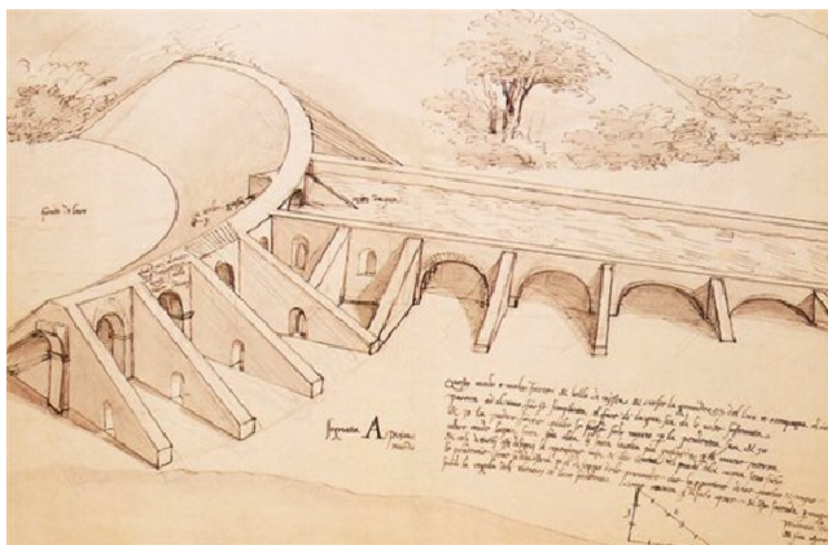
Étude d’eaux, vers 1508-1510.
Plume et encre sur sanguine, 26,8 x 18,2 cm.
Windsor Castle, Royal Collection Trust, Londres.



Projet d’un canal d’évacuation près de
San Cristofano à Milan, daté du 3 mai 1509.

Plume, encre et lavis, 20,5 x 29,6 cm.

Biblioteca Ambrosiana, Milan.



Baldassarre Peruzzi, *Barrage*, vers 1530.
Crayon, plume et encre.
Galleria degli Uffizi, Florence.

Cette conjecture une fois hasardée – je n'ose point dire ce point établi – j'en reviens à Léonard et à la sanguine de l'Ambrosienne. Grâce aux gravures placées ci-contre, le lecteur peut se rendre compte de la ressemblance entre le personnage portraituré par Raphaël dans la *Dispute du Saint-Sacrement*, par Jules Romain ou ses collaborateurs, dans la fresque de la salle de Constantin, et, d'autre part, celui dont Léonard a si magistralement rendu la physionomie dans l'esquisse de l'Ambrosienne. Je sais combien il faut être réservé, sceptique, pyrrhonien, en matière d'iconographie. Et cependant, que de points de contact ! Ce nez large et busqué, ces sourcils contractés, témoignant d'une volonté opiniâtre, ces yeux brillants, cette bouche railleuse, cette calvitie jurant avec la barbe courte et fournie, ces mâchoires proéminentes ! Mais, me dira-t-on, quand et où Léonard a-t-il vu Giuliano Leno ? Ma réponse est facile : à Rome, en 1513. Un document publié dans mes *Historiens et Critiques de Raphaël* mentionne précisément, parmi les *lavori fatti fare da M. Giuliano Leno*, la réparation des *stanze tiene a Belvedere Leonardo da Vinci*. Voilà les rapports entre le peintre florentin, de passage à Rome, et l'administrateur de la fabrique de Saint-Pierre, bien et dûment prouvés. Mes recherches n'eussent-elles servi qu'à remettre en lumière un personnage mêlé à

l’existence de Bramante, de Raphaël, de Léonard, que je ne regretterais pas de m’être lancé une fois, contre mon habitude, dans la voie des conjectures. Léon x accueillit Léonard avec faveur et lui assigna un appartement au Belvédère même : c’est là que nous trouvons l’artiste installé, au mois de décembre 1513. On raconte que le pape lui ayant commandé une peinture, il commença immédiatement à distiller des huiles et des herbes pour faire le vernis. À cette nouvelle, Léon x s’écria : « Hélas ! cet homme-là ne fera rien, car il commence à s’occuper de l’achèvement de son ouvrage avant de s’occuper de son commencement. » (Vasari.) Un des favoris du pape, son dataire, Baldassare Turini, de Pescia, le grand ami de Raphaël, fut mieux partagé : Léonard peignit pour lui, avec infiniment de soin et de goût, un petit tableau représentant la *Vierge tenant l’Enfant dans ses bras*. Mais, soit par la faute de celui qui avait été chargé de préparer le panneau ou la toile, soit à cause des nombreuses et bizarres mixtures de vernis et de couleurs auxquelles se plaisait le maître, l’œuvre était déjà fort compromise au temps de Vasari. Celui-ci la vit à Pescia, chez un héritier de Baldassare, messire Giulio Turini, en compagnie d’un autre petit tableau, également de la main de Léonard, et qui contenait un « Enfant, beau et gracieux à ravir ». Ces deux peintures ont disparu sans laisser de trace. Les annotateurs de Vasari ont cru retrouver la seconde dans un tableau de la galerie de Dusseldorf. Mais c’est là une illusion. Jamais encore Léonard n’avait abusé à ce point de ses nobles facultés ; jamais encore il ne s’était dispersé au même point. Mais c’est là une simple constatation, non un reproche. Qui aurait le droit, en effet, de reprocher sa lenteur ou ses distractions au maître dont la moindre production suppose un effort intellectuel vingt fois plus considérable et cent fois plus fécond que l’œuvre entier de l’immense majorité de ses confrères !

N’importe, à Rome, le physicien et le chimiste éclipsèrent complètement le peintre. Tantôt Léonard rédigeait pour l’atelier monétaire du pape un mémoire sur l’opération de la frappe, tantôt il poursuivait des expériences de physique amusante. Il se livrait, raconte Vasari, à d’innombrables folies semblables, s’occupant de miroirs et tentant d’étranges essais pour trouver des huiles destinées à la peinture et des vernis propres à conserver celle-ci. Dans le passage qui vient d’être transcrit, Vasari – le lecteur en aura déjà fait la remarque – mentionne les expériences instituées par Léonard sur les miroirs. Or, dans une lettre publiée par M. Richter, notre héros revient à différentes reprises sur le même sujet. Ne s’agirait-il pas de ces miroirs

ardents qui le préoccupaient si vivement et ne pourrions-nous pas reporter au voyage à Rome l'exécution des divers dessins relatifs à ces sortes d'expériences ? Ces recherches sur les propriétés des miroirs et sur des problèmes de mécanique amenèrent un conflit entre Léonard et deux Allemands, l'un serrurier ou mécanicien, l'autre miroitier. Le premier, que l'on voit occupé tour à tour à forger des limes, des instruments à vis, des moulinets à tordre la soie, ou encore à nettoyer des mousquets, avait été attaché au service de Julien de Médicis en même temps que le Vinci, avec des appointements à peu près de moitié moins élevés. Dans une longue lettre, adressée, semble-t-il, à Julien, et dont il existe plusieurs brouillons de la main de Léonard, celui-ci se plaint amèrement de ce personnage, qu'il qualifie d'*ingannatore Tedesco* » (fourbe Allemand). Il lui reproche de ne l'avoir invité à loger chez lui et à prendre leurs repas en commun qu'afin de l'espionner sans cesse. En homme pratique, le *Tedesco* prenait des leçons d'italien qui ne lui coûtaient guère ; il avait, en cette matière, tout à apprendre, car, au début, il ne pouvait s'entretenir avec Léonard qu'à l'aide d'un interprète. Crime impardonnable ! – Il fallait que Léonard fût bien irritable pour se perdre en telles doléances. Ce qui montre l'inanité de ses reproches, c'est qu'un instant après, il accuse son commensal de préférer dîner à la table des Suisses de la garde papale, et de faire la chasse aux oiseaux dans les ruines de Rome (*per queste anticaglie*). Mais à cela ne se bornent pas les méfaits du *Tedesco* : n'a-t-il pas la prétention de mettre à la porte ceux des familiers de Léonard qui veulent pénétrer chez lui ! N'exige-t-il pas qu'on lui livre les modèles en bois des instruments qu'il doit exécuter en fer ! Ces modèles, nul doute qu'il ne prémédite de les emporter dans sa patrie... L'autre Allemand, un certain Jean, fabricant de miroirs, ne se rendait pas moins importun à Léonard par sa curiosité ; il errait sans cesse dans son atelier, cherchant à voir ce qu'il faisait pour le critiquer ensuite au dehors. Il débaucha en outre son compatriote, le mécanicien, pour se venger de Léonard qui lui avait fait perdre, disait-il, la faveur de Julien, et en outre parce qu'il convoitait la chambre de ce mécanicien pour y fabriquer ses miroirs. Dans une autre lettre, d'une rédaction fort obscure, Léonard semble faire allusion à ce même Jean d'Allemagne. À l'entendre, un certain personnage (*questo altro*) l'avait empêché de se livrer à ses travaux sur l'anatomie en blâmant les dissections devant le pape et à l'hôpital (de tels scrupules se comprennent de reste à la cour pontificale). Mais ce n'est là que le début des méfaits de ce persécuteur : n'a-t-il pas

peuplé le Belvédère d'ateliers destinés à des miroitiers ! N'a-t-il pas affecté au même usage la chambre de maître Georges ! N'a-t-il pas soutenu qu'on lui avait promis huit ducats par mois, et que ce traitement devait commencer à courir du jour où il s'était mis en route, ou du moins du jour où il avait parlé au destinataire de la lettre de Léonard (Julien de Médicis ?). Enfin, crime capital : le personnage en question ne se montrait que rarement à l'atelier. Aussi, comme il avait de grands besoins, Léonard, pour le mieux tenir sous sa coupe, proposa de le payer à la tâche et non plus au mois.

Un des points les plus irritants – et le lecteur sait s'ils abondent dans l'œuvre de Léonard – c'est la genèse et la date de la merveilleuse peinture murale du couvent romain de Sant'Onofrio, sur le Janicule. Jusqu'à ces derniers temps, tous les connaisseurs, malgré un je ne sais quoi de heurté dans la composition, avaient, sans hésitation, attribué au maître même cette page libre et vivante entre toutes. Depuis quelques années, au contraire, il est de mode de la revendiquer en faveur de l'un ou de l'autre de ses élèves, principalement Boltraffio. Examinons, sans parti pris, les données du problème. Il est incontestable que la fresque de Sant'Onofrio se rapproche de la manière milanaise de Léonard, telle que celle-ci a dû se manifester au premier contact avec les représentants de la vieille École, les Foppa et les Zenale. Mais m'objectera-t-on, Léonard n'est allé à Rome pour la première fois qu'en 1504 ou en 1505 ; il n'a donc pas pu y exécuter un ouvrage antérieur d'une vingtaine d'années. C'est là de la petite critique, de la fausse critique ! Parce qu'aucun document ne nous parle d'un voyage entrepris par Léonard pendant sa jeunesse, se figure-t-on que le jeune artiste n'ait pas franchi, et plus d'une fois, la distance, somme toute assez faible, qui séparait sa ville natale ou même Milan, de la Ville éternelle ? Quoi ! Toutes les fois qu'une excursion de ce genre (car ce n'était pas autre chose) n'aura pas été constatée en un procès-verbal dressé par devant notaire, on la révoquera en doute, eu égard au silence des documents ! Étrange manière de comprendre le rôle des documents et des archives !



Raffaello Sanzio, dit **Raphaël**, *Léon X,* vers 1517.
Tempera sur bois, 120 x 156 cm.
Galleria degli Uffizi, Florence.

À défaut d'acte notarié, consultons les dessins du maître. Ils nous permettront peut-être de serrer la question de plus près. Voici d'abord, à la bibliothèque de Windsor, une sanguine qui nous montre, deux fois, l'Enfant Jésus assis et se penchant vers un donateur invisible. Ce serait, d'après quelques connaisseurs, une étude pour l'Enfant Jésus de la *Vierge de Sant'Onofrio*. L'un des deux croquis se rapproche effectivement, pour la partie inférieure du corps, notamment pour la position des jambes, de la fresque romaine. Seul le mouvement des bras diffère. Mais il faudrait d'abord établir que le dessin de Windsor est authentique. Or ce point a été

révoqué en doute par M. Morelli. qui l'attribue à Cesare da Sesto, tandis qu'il attribue la peinture même à Boltraffio (!). J'avoue, pour ma part, que cette sanguine ne me semble pas déceler la main de Léonard. Elle frise la facilité, presque la frivolité. Tout au plus pourrait-on admettre – mais j'hésite pour ma part à abuser de pareilles hypothèses – qu'elle a été copiée sur un original du maître. En tout état de cause, ce n'est pas vers 1485 qu'elle aurait pris naissance, mais bien vers 1515. Un autre dessin, de la collection de M. Bonnat, nous offre une étude légèrement modifiée, pour l'Enfant Jésus. Il diffère de la fresque en ce que la main gauche y est posée sur le coussin sur lequel le corps s'appuie, tandis que dans la peinture elle est étendue ; en outre, dans la peinture, le pied droit qui repose sur le coussin, flotte librement ; enfin, dans le dessin, le pied gauche retient le corps contre le coussin, tandis que dans la peinture à peine s'il s'appuie contre la robe de la Vierge. Ce dessin a infiniment plus de fermeté : il n'est pas indigne de Léonard. Déjà, dans l'esquisse pour la *Madonna del Gatto* de la collection de M. Bonnat, l'Enfant Jésus annonce celui de la *Vierge de Sant'Onofrio*. Assis sur les genoux de sa mère, il a la jambe gauche repliée, tandis qu'il laisse retomber la jambe droite. Son bras droit est étendu du côté opposé. Venons-en à la peinture elle-même. Vers le centre, la Vierge, vue à mi-corps, assise, regarde en souriant l'Enfant qui, encore mal affermi, lève la droite pour bénir le donateur. Le type offre de la ressemblance avec celui de la Vierge de Boltraffio, à la galerie Poldi-Pezzoli à Milan, ce qui ne veut pas dire que les droits de Boltraffio sur la *Vierge de Sant'Onofrio* soient hors de conteste. Les deux mains de la mère, l'une, posée légèrement entre la draperie, dans laquelle un seul doigt est engagé, l'autre levée par un geste aussi libre que gracieux, sont prêtes à soutenir le *bambino*, au cas où il viendrait à tomber. Autant il y a de laisser-aller dans les traits de Marie, autant il y a de gravité dans ceux de son fils : il concentre toute son attention sur l'acte qu'il accomplit : sa physionomie n'est même pas exempte de dureté et d'archaïsme. Le donateur, agenouillé, de profil, son bonnet à la main, contraste par sa gravité avec la grâce souveraine de la Vierge. La tête est modelée avec un art consommé. On constatera que, par le parti pris de la pose, autant que par la sûreté de la facture, ce portrait excellent diffère du tout au tout des portraits de donateurs introduits par Boltraffio dans sa *Madone de la maison Casio*, au musée du Louvre. Tout ébranlé que je sois dans ma conviction, j'hésite à retrancher de l'œuvre de Léonard cette page admirable. J'hésite encore davantage à la placer vers

1515, au lieu de la placer vers 1485 : elle conserve, en effet, des traces indéniables d'archaïsme, qui lui donnent en partie son charme.

On pourrait d'ailleurs retourner contre les partisans de Boltraffio l'argument qu'ils ont employé contre Léonard. Où se lit le document qui prouve que ce disciple, si inégal, ait visité Rome vers 1515, qu'il ait travaillé à Sant'Onofrio ? En tout état de cause, il y a dans cette page un charme si pénétrant, une désinvolture tellement exquise, que seul un Léonard a pu concevoir une telle merveille. Ne l'eût-t-il pas peinte de sa main, ce qui reste encore à démontrer, c'est à son enseignement direct, que dis-je ? à un modèle savamment préparé par lui, qu'il faut rattacher la *Vierge de Sant'Onofrio*. Le séjour à Rome semble avoir été coupé par plusieurs excursions. Le 25 septembre 1514, nous trouvons Léonard à Parme, mais il ne tarda pas à retourner sur les bords du Tibre, où sa présence nous est signalée par une lettre de sa belle-sœur Lesandra (Alessandra) à son frère Julien. Écrivant de Florence à Rome, sous la date du 14 décembre, Lesandra charge son mari de la rappeler au souvenir de Léonard, « homme très excellent et très rare » : *mi rachomandiate a votro fratello Leonardo, uomo excellentissimo e singhularissimo*. Léonard n'attendit pas le départ de son protecteur Julien de Médicis pour quitter la Ville éternelle. Julien, nous le savons par le témoignage de Léonard même, quitta Rome le 9 janvier 1515, au lever du soleil, pour aller se marier en Savoie ; le même jour, ajoute Léonard, mourut le roi de France. Le 9 décembre 1515 (au plus tard), le maître se trouvait de nouveau à Milan, d'où il écrivit à Zanobi Boni, son régisseur (*castaldo*), pour lui signaler, en vue des vignes de Fiesole, les améliorations à introduire dans la fabrication du vin. Léonard prit-il part au concours ouvert par Léon x pour la façade de l'église Saint-Laurent de Florence ? Rien de moins probable. En effet, outre qu'aucune création spéciale ne le signalait comme architecte au choix du pape, il avait quitté Rome et Florence avant l'époque où s'ouvrit ce concours, c'est-à-dire avant 1516. Ce fut la dernière fois qu'il revit sa ville natale, si ingrate pour ce fils glorieux.



Jean Clouet, *François Ier, roi de France*, vers 1530.
Huile sur panneau de bois, 96 x 74 cm.
Musée du Louvre, Paris.

LÉONARD DE VINCI AU SERVICE DE FRANÇOIS IER

Cependant, François Ier avait remporté, les 13 et 14 septembre 1515, la victoire de Marignan ; le 16 octobre suivant, il faisait à Milan son entrée solennelle. Cette fois encore, Léonard se trouva là pour saluer, un des premiers, le soleil levant. Vrai précurseur de Vaucanson, il construisit à Pavie, en l'honneur du souverain français, un lion qui fit plusieurs pas, puis ouvrit sa poitrine et la montra pleine de lis, allusion ingénieuse qui nous prouve à quel point chez notre héros l'artiste savait parfois se doubler d'un courtisan.

De Milan, François Ier se rendit à Bologne, où le pape Léon x l'attendait. Il est probable que Léonard le suivit de près (étant à Milan le 9 décembre, il est difficile qu'il se soit trouvé à Bologne le 11 ou le 12 du même mois : or telle est la date de l'entrée de François Ier dans cette ville). Ce qui est certain, c'est qu'à ce moment, le *maestro* fit le portrait de « messire Artus, maître de la Chambre » de François Ier ; c'est un vieillard imberbe et chauve, au nez recourbé, au menton proéminent. Je ne puis me défendre de l'idée que deux dessins de jeunes chevaliers (Bibliothèque de l'Institut) se rapportent également à des seigneurs de la cour de France. À la même époque, si je ne me fais illusion, appartiennent ces têtes de vieillards étranges, dont Léonard nous a laissé le choix le plus varié. Leur ressemblance avec le portrait de maître Artus m'autorise à l'affirmer. Le 22 décembre, Léon x était de retour à Florence, tandis que François Ier reprenait le chemin de son royaume. À partir de ce moment, Léonard semble n'avoir plus quitté le vainqueur de Marignan. Julien de Médicis vivait pourtant encore (il mourut à Florence, le 17 mars 1516), mais il y avait beau temps que l'artiste avait quitté son service.

L'idée de jeunesse est si étroitement liée à celle de ce radieux génie qu'elle semble s'étendre à toutes les parties de sa longue carrière. Si aucun maître n'a eu moins à compter avec les tâtonnements et les déceptions de la première heure ; si, dès ses débuts, il a atteint à la perfection, aucun aussi n'a moins connu les défaillances de la vieillesse. À considérer la fraîcheur

de ses impressions, la vivacité de son style, son ardente curiosité et cet éternel sourire qu'il a su conserver jusqu'au bout, on dirait que Léonard a toujours eu vingt ans, de même que son rival et ennemi Michel-Ange semble avoir toujours été un sexagénaire.

Léonard vieux, sombre, infirme, est aussi difficile à se représenter que Michel-Ange jeune et gai. Âgé de plus de soixante ans, il se décide d'un cœur léger à franchir les Alpes, persuadé qu'il saura contenter toutes les fantaisies du jeune et fougueux vainqueur de Marignan ; peu de jours avant sa mort, il recueille encore des notes avec une ardeur juvénile : pourquoi faire ? grands dieux ! pour les mettre en œuvre dans l'autre monde ! Ne serait-ce pas que Léonard représente la Renaissance, avec toutes ses aspirations généreuses, et qu'il personnifie ce printemps de l'esprit humain, étouffé dans sa fleur par les luttes religieuses ; comme Michel-Ange personnifie l'esprit de révolte, les tristesses, les angoisses de la foi menacée par la science, de la morale si facilement sacrifiée par les humanistes et les artistes, ces trop accommodants courtisans de la tyrannie !

François Ier, pour honorer un si grand maître, lui assigna un revenu princier : sept cent écus, environ cinq mille quatre cents euros francs de notre monnaie. Le fait est attesté par Benvenuto Cellini, qui se glorifia, par la suite, d'obtenir un traitement égal. Mais laissons la parole à l'orfèvre-écrivain. Après avoir raconté qu'il acquit une copie manuscrite d'un traité de Léonard sur les trois grands arts, il ajoute : comme ce grand homme avait un génie aussi vaste que varié, et qu'il était quelque peu familiarisé avec les lettres latines et grecques, le roi François, « qui s'était violemment énamouré de ses grands talents, prenait tant de plaisir à l'entendre raisonner, qu'il ne s'éloignait de lui que peu de jours par an ; ce fut la cause qui l'empêcha de mettre en œuvre ses études admirables, faites avec tant de discipline. Je ne veux pas manquer de répéter les paroles que j'ai entendues sur lui de la bouche du roi, parlant à ma personne, en présence du cardinal de Ferrare, du cardinal de Lorraine et du roi de Navarre. Il affirma que jamais homme n'était venu au monde sachant autant que Léonard, et cela non pas seulement en matière de sculpture, de peinture et d'architecture, mais qu'il était encore un très grand philosophe »...

Quelques notes sur messire François Melzi, le fidèle compagnon de Léonard, le seul de ses élèves qui prit avec lui le chemin de l'étranger, ne seront pas hors de propos ici.

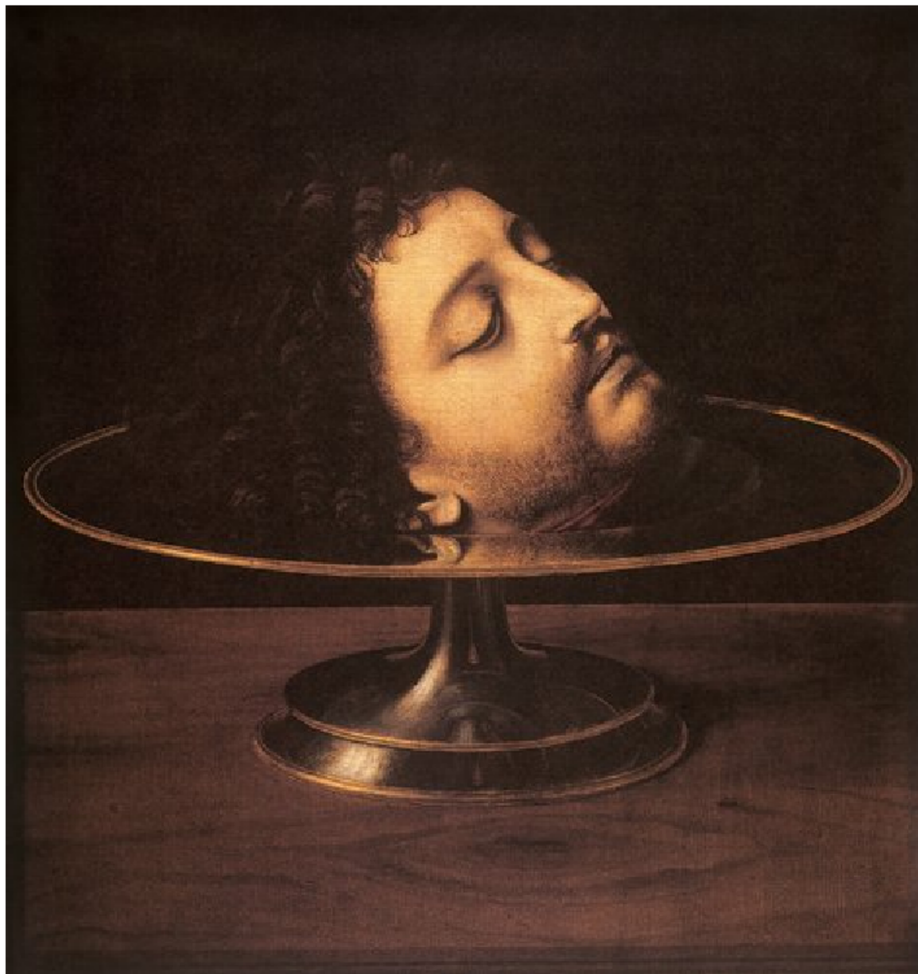
Melzi appartenait à une famille noble de Milan, ville où il naquit, en 1498, croit-on (il n'aurait donc compté qu'une vingtaine d'années au moment de la mort de son maître). Il cultiva la peinture en amateur plutôt qu'en homme du métier. Lomazzo vante surtout son talent de miniaturiste. Après la mort de Léonard, il retourna dans sa patrie, où il vécut longtemps encore (il mourut après 1568), mais sans songer à produire, comme si la perte de son maître bien-aimé avait brisé en lui tout ressort. Peut-être occupa-t-il ses loisirs à mettre en ordre les manuscrits que Léonard lui avait légués : son nom se rencontre du moins sur la copie du *Traité de Peinture* conservée à la bibliothèque Vaticane. Jusqu'à ces derniers temps, la critique a fait honneur à Melzi du *Vertumne et Pomone* du musée de Berlin, mais M. Bode s'est inscrit en faux contre cette attribution et a donné le tableau à un peintre de mince importance. Vu la disparition des ouvrages authentiques de Melzi, je me bornerai à constater que l'héroïne – une jeune femme, assise sous un arbre, tenant un panier de fruits et de fleurs – offre le type léonardesque le plus caractérisé. Près d'elle, debout, lui touchant l'épaule, une vieille (Vertumne), appuyée sur un bâton ; au fond, des montagnes bizarrement déchiquetées. Pomone est fort élégante ; elle a le sourire propre aux figures du maître ; ses épaules nues, ses bras, ses pieds, sont modelés avec infiniment de soin. Tout en péchant par la mollesse, l'œuvre a un certain charme. En réalité, le seul ouvrage authentique que l'on possède de Melzi est un petit portrait à la sanguine, conservé à la bibliothèque Ambrosienne. C'est une tête de vieillard chauve et imberbe, de profil, tournée à droite. L'oreille est trop petite et placée beaucoup trop haut, et la facture a quelque chose de timoré. L'inscription (1520. *Adi 14 Augusto pa cavata de relevo. Io Francescho da Melzo de anni* 17 et, plus bas : *anni 19. Fr. Melzo*, de la même écriture), donne lieu à de sérieuses difficultés, car si Melzi est né en 1498, il aurait compté vingt-deux ans, et non pas dix-huit, en 1520.

Rosini a publié, sous le nom de Léonard, un portrait de Melzi qui le représente en buste, de profil, tourné à droite, le cou nu, avec de longs cheveux bouclés et frisés, ceints d'une couronne de chêne ; on aperçoit le commencement d'une tunique et de la garde d'une épée. Inutile d'ajouter que ce portrait n'a rien de commun avec notre maître. La résidence assignée à Léonard fut la bonne ville d'Amboise, berceau de la première colonie d'artistes italiens appelée en France sous Charles VIII, et par surcroît séjour de prédilection du jeune monarque. Là il avait passé une grande partie de

son adolescence ; là il avait célébré, la première année de son règne, les fiançailles de Renée de Montpensier avec le duc de Lorraine ; là étaient nés, entre 1515 et 1517, trois de ses enfants. Nous savons que François Ier résida, entre autres, à Amboise, en 1516, du 3 au 19 septembre, du 4 au 29 novembre et du 5 au 28 décembre ; en 1517, le 1er et le 2 janvier et du 13 au 31 décembre : en 1518, du 3 janvier au 31 mars. Léonard fut logé dans un petit manoir appelé Cloux, situé entre le château et la ville d'Amboise. Cette demeure, bâtie par Étienne le Loup, maître d'hôtel de Louis XI, avait été achetée par Charles VIII, en 1490, avec tout le domaine, pour trois mille cinq cents écus d'or. Elle était devenue ensuite la propriété du comte de Saint-Pol, puis du duc d'Alençon, et enfin de la reine Louise de Savoie, mère de François Ier. De nos jours, le manoir, connu sous le nom de Clos-Lucé, a été restauré avec goût : il appartient actuellement à M. G. Saint-Bris.



Saint Jean-Baptiste, 1513-1515.
Huile sur bois, 69 x 57 cm.
Musée du Louvre, Paris.



Andrea Solario,
Tête de saint Jean-Baptiste, 1507.
Huile sur bois, 46 x 43 cm.
Musée du Louvre, Paris.

« Abrité du nord par la colline et bien exposé au soleil, le manoir, en briques avec chaînes de pierres, se compose de deux corps de logis formant équerre ; dans l'angle intérieur de l'équerre s'élève un élégant escalier à vis de forme octogone. » « Léonard – ajoute Anatole de Montaiglon, à qui j'emprunte cette description – s'est accoudé aux fenêtres des deux étages ; il a monté les marches de l'escalier, il a passé dans les huit grandes pièces du logis, et il est possible de se le figurer dans ce milieu tranquille, qui, extérieurement du moins, n'a pas changé. » – L'on affirme que la chambre

où il rendit le dernier soupir existe encore : elle a conservé les poutres de son plafond ; sa vaste cheminée, son aspect austère.

L'illustre vieillard qualifiait sa résidence de palais. Le 24 juin, jour de la Saint-Jean (fête chère à un Florentin !) 1518, à Amboise, *nel palazzo del Clli* (*sic*), – telle est la mention inscrite de sa main sur un de ses carnets. Il s'y trouvait dans le voisinage immédiat de la cour et peu de grands personnages passaient par Amboise sans se présenter chez lui.

En 1516, le 10 octobre, le cardinal d'Aragon, fils naturel du roi de Naples, Ferdinand Ier, alla rendre visite à l'artiste, accompagné de sa suite ; son secrétaire, Antonio de Beatis d'Amalfi (honneur à lui !) prit soin de noter tous les détails de l'entrevue. Il nous raconte que Léonard montra au prélat trois tableaux : un portrait de femme qui lui avait été commandé par feu Julien de Médicis, un *Saint Jean-Baptiste jeune* et une *Madone avec l'Enfant Jésus sur les genoux de Sainte Anne*, tous trois très parfaits. « Malheureusement, ajoute le narrateur, une certaine paralysie survenue à la main droite empêche qu'on attende encore de lui quelque chose de bon. Il est vrai qu'il a formé un élève milanais, qui travaille excessivement bien. Et quoique le susdit maître Léonard ne puisse plus peindre avec la douceur qui lui était habituelle, il s'emploie à faire des dessins et à enseigner son art aux autres. » Un des derniers ouvrages de Léonard est très certainement le merveilleux petit tableau du Louvre. *Saint Jean-Baptiste*; il nous prouve que ce noble esprit n'avait fait que grandir et que c'est à la veille de s'éteindre que cette flamme jetait le plus vif éclat.

Une vision, un rêve, un visage et un bras en quelque sorte impalpables sortant d'une pénombre mystérieuse, telle est cette peinture enchanteresse ; les traits sont tellement doux et suaves que seul un modèle féminin a pu les fournir à l'artiste ; celui-ci imitait en cela l'exemple de ses prédécesseurs florentins, notamment de Donatello et d'Agostino di Duccio, le sculpteur du temple de Saint-François, à Rimini. Souvent tous deux semblent avoir pris plaisir à modeler des androgynes. Dans la représentation de saint Jean surtout, le patron de Florence, les Primitifs, à partir de Donatello. épuisaient toutes les séductions de leur art, toutes les caresses de leur pinceau ou de leur ébauchoir. Au type ascétique du mangeur de sauterelles et de miel sauvage, ils substituèrent le bel adolescent imberbe, partant pour le désert, plein d'espérance, et voyant le monde en rose. Dans le tableau du Louvre, la délicatesse du modelé du bras, de la main levée, passe toute description ; quant à l'expression de cette face avec son sourire exquis, sa grâce, sa

légèreté, elle est absolument intraduisible. Je ne parle pas des merveilles de l'exécution, de cette science du clair-obscur, si grande que Rembrandt semble en avoir dérobé le secret à Léonard. Comparez les procédés, ils sont les mêmes ; enlever une figure sur un fond noyé dans la pénombre et la faire participer de cet éclairage mystérieux. À ce compte, le *Saint Jean-Baptiste* et la *Ronde de nuit* sont des œuvres jumelles, autant toutefois que l'idéalisme et le réalisme peuvent se ressembler. De tous les peintres qui parurent après Léonard, Rembrandt est en effet celui qui se rapproche le plus de lui, par son indécision vis-à-vis de la peinture littéraire, ainsi que des formules véritablement plastiques, non moins que par la puissance des pénombres. Ce chef-d'œuvre entra, peu de temps après, dans le cabinet de François Ier ; Louis XIII l'offrit à Charles Ier d'Angleterre, en échange de l'*Érasme* de Holbein et d'une *Sainte Famille* de Titien. Acheté par Jabach, à la vente de Charles Ier, pour la somme dérisoire de cent quarante livres sterling, le *Saint Jean* fut cédé par le célèbre banquier à Louis XIV. Il n'a plus depuis lors quitté nos collections nationales.

Plus d'une déception attendait le vieillard : la première vint du manque de préparation de ses hôtes ou voisins. Pourquoi nous le dissimuler ! La France n'était pas mûre pour recevoir les enseignements, soit artistiques, soit scientifiques, de ce représentant par excellence de l'esprit nouveau. Aussi l'action que l'initiateur de génie semblait devoir exercer sur les peintres français en général, et sur les peintres tourangeaux en particulier, se réduisit-elle à quasi rien. Le temps n'était plus où le vaillant chef de l'École de Tours, Jehan Foucquet, visitait l'Italie pour s'assimiler les conquêtes de la Renaissance. L'influence flamande, et plus encore une sorte d'inertie, avaient comme paralysé nos peintres. Léonard se sentait trop fatigué pour se remettre, vis-à-vis d'élèves insuffisamment préparés, à ce rôle d'initiateur dont il se fût acquitté avec autrement de succès que des décadents tels que le Rosso, le Primatice et Niccolò dell' Abbate. Rien ne prouve, d'autre part, que les peintres français se soient sentis attirés par un style trop transcendant pour ces natures terre à terre.

Ce n'est pas que la réputation du maître n'ait pénétré jusque sur les bords de la Seine, de la Loire ou du Rhône. Dès 1509, Jean Lemaire des Belges avait célébré dans la *Plainte du Désiré :* « Léonard, qui a grâces supernes ». Mais la supériorité même de son génie décourageait, éloignait, ses nouveaux concitoyens. Parmi les rares artistes français qui s'inspirèrent plus ou moins directement de Léonard, la place d'honneur doit être

accordée au graveur Geoffroy Tory de Bourges. En 1529, dans son *Champ Fleury*, il parle de l'artiste italien avec force éloges.

Un recueil de dessins, exécuté par un artiste français du second tiers du XVIe siècle, et récemment entré, avec la collection de M. Lesoufaché, à la bibliothèque de l'École des beaux-arts, contient de son côté quelques réminiscences de Léonard : un certain nombre d'études de chevaux, dans des attitudes mouvementées, sont évidemment inspirées de *La Bataille d'Anghiari*.

Par contre, l'on a attribué à tort au graveur Jean Duvet la reproduction du dessin aujourd'hui conservé au musée britannique (réplique au musée du Louvre) : l'homme qui se défend contre des animaux à l'aide d'un miroir ardent. Passavant revendique cette pièce en faveur de Cesare da Sesto ; Galichon, en faveur d'un graveur milanais resté inconnu, probablement un orfèvre.

François Ier – nous le savons par le procès-verbal d'inhumation de Léonard – avait engagé celui-ci, non seulement à titre de peintre, mais encore comme ingénieur, architecte et mécanicien.

L'ingénieur ne tarda pas à se mettre à l'œuvre. Un de ses travaux les plus importants fut le plan d'un canal à creuser près de Romorantin, au confluent de la Sauldre et du Morantin. Ce canal, alimenté en partie par les eaux du Cher, devait servir tout ensemble à la navigation et à l'irrigation. Les écluses à sas, qu'il avait introduites dans ce projet, et auxquelles il avait mis tous ses soins, étaient alors, affirme M. Kucharzewski, une grande innovation pour la France, où l'usage des canaux navigables ne commença à se développer que sous le règne d'Henri IV. « Aujourd'hui, ajoute M. Kucharzewski, l'on compte en France plus de deux mille écluses à sas sur la totalité des canaux qui sillonnent le pays, et c'est à Léonard de Vinci que l'invention en a été pendant longtemps attribuée. »



Francesco Melzi, *Profil d'homme à droite*.
Sanguine, traces de pierre noire, 20,3 x 12,1 cm.
Biblioteca Ambrosiana, Milan.



Lorenzo di Credi, *Saint Jean-Baptiste*, 1478-1479.
Pointe de métal, repris à la plume et encre brune,
rehauts de blanc, 26,2 x 10,1 cm. Musée du Louvre, Paris.

Lors d'une excursion à Blois, Léonard prit plaisir à relever les travaux de canalisation ou d'irrigation exécutés dans les jardins du château, quelque vingt ou vingt-cinq années auparavant, par son compatriote, le savant moine véronais Fra Giocondo. À ce séjour en Touraine se rattache un croquis, qui est évidemment un projet de château situé sur le bord d'une route conduisant à Amboise, combiné avec un immense bassin entouré de gradins destinés aux spectateurs. Léonard recueillit en outre des renseignements sur les conditions de la marée à Bordeaux. L' « éternel féminin » eut-il quelque part aux dernières préoccupations du glorieux vieillard ? On serait tenté de

le croire en lisant son testament. Une pauvre femme de l'ordre le plus humble, une domestique, probablement vieille et laide, se trouve parmi les légataires : « *Item,* déclarait-il, je donne à Mathurine, ma servante, une robe de bon drap noir doublée de fourrure, un manteau de drap et deux ducats payables une fois seulement, et ce également en reconnaissance des bons services de ladite Mathurine jusqu'à ce jour. » Enfant naturel, célibataire, sans famille, le maître illustre se serait-il assuré un de ces dévouements obscurs et absolus, le dévouement d'un chien de garde ? Une de ses compatriotes aurait-elle poussé l'abnégation jusqu'à le suivre sur la terre étrangère ? Je l'avais espéré et cru un instant. Mais, hélas ! ce nom de Mathurine a une désinence terriblement française ! Il s'agit, sans doute aucun, de quelque vulgaire femme de charge tourangelle que Léonard aura prise à son service, une fois fixé à Amboise. Ainsi, jusqu'au bout, l'artiste qui a créé tant de types féminins incomparables – vierges, mères, matrones, prophétesses ou sibylles – aura, par une inexplicable inconséquence, exclu la femme de son for intérieur, de la communion de sa sublime âme de poète et de penseur. Ce détachement vis-à-vis de toute affection féminine explique la facilité avec laquelle Léonard changeait de foyer, quittant Florence pour Milan, Milan pour Florence, suivant tour à tour César Borgia, le maréchal d'Amboise, Julien de Médicis, François Ier, se décidant enfin, déjà sexagénaire, à tenter la fortune de ce côté des monts. Cependant la santé de Léonard déclinait depuis quelque temps déjà. L'engourdissement ou la paralysie de sa main droite n'était que le prodrome d'accidents plus graves. Le glorieux vieillard jugea prudent de prendre ses dispositions dernières. Il avait le droit de s'appliquer cette belle maxime, composée par lui-même : « Ainsi qu'une journée bien employée procure un heureux sommeil, ainsi une vie bien employée procure une mort heureuse. »

Huit jours avant la catastrophe finale, il fit appeler un notaire d'Amboise, maître Boreau, dont la charge s'est transmise de père en fils jusqu'en 1885, et lui dicta son testament. L'original du testament est perdu ; mais M. Scribe, professeur de dessin au collège de Romorantin, a été assez heureux, tout récemment, pour retrouver une copie ancienne du texte italien, datant du XVIIe siècle, et qui offre tous les caractères de la plus scrupuleuse exactitude. Cette copie permet, tout d'abord, de résoudre un grave problème de chronologie : le testament étant daté du 23 avril 1518, il s'agissait de savoir s'il fallait compter l'année à l'italienne (à Rome, entre autres, elle commençait le 25 décembre, parfois le 1er janvier) ou d'après la mode

française, c’est-à-dire à Pâques. Il y a peu d’années encore, M. Uzielli soutenait que la date véritable était 1518. Le savant professeur de Turin oubliait que dans le testament la date était précédée des mots : « avant Pâques ». Anatole de Montaiglon, dans le commentaire qu’il a placé en tête de la publication de M. Scribe, n’a eu garde de laisser échapper une mention si précieuse. Or, en 1518, Pâques tombait le 4 avril ; en 1519, le 24 avril. La date 1519 est donc définitivement acquise. Voici maintenant la tradition du testament d’après la copie italienne retrouvée par M. Scribe. « Qu’il soit manifeste à chaque personne présente et à venir, qu’à la cour du roi notre seigneur à Amboise, devant nous personnellement constitué, Messire Léonard de Vinci, peintre du roi, demeurant présentement au lieu dit du Cloux, près Amboise, lequel, considérant la certitude de la mort et l’incertitude de son heure, a reconnu et confessé devant nous, dans ladite cour, à laquelle il s’est soumis et se soumet relativement à ce qu’il fait et ordonne pour user de la présente, son testament et l’ordre de sa dernière volonté en la manière qui suit. D’abord il recommande son âme à notre Seigneur messire Dieu, à la glorieuse Vierge Marie, à Monseigneur saint Michel et à tous les bienheureux Anges, saints et saintes du Paradis.

Item, ledit testateur veut être enseveli dans l’église Saint-Florentin d’Amboise et que son corps soit porté là par les chapelains de cette église.

Item, que son corps soit accompagné dudit lieu jusqu’à ladite église Saint-Florentin par le collège de ladite église, à savoir le recteur et le prieur, ou par les vicaires et chapelains de l’église Saint-Denis d’Amboise, et avec eux les frères mineurs dudit lieu. Et, avant que son corps soit porté dans ladite église, le testateur veut que trois grandes messes soient célébrées dans ladite église de Saint-Florentin avec diacre et sous-diacre, et le jour où les trois grandes messes susdites seront dites, l’on dise encore trente messes basses de saint Grégoire.



Photographie aérienne du château de Chambord.



Photographie de la chambre de Léonard de Vinci au Clos-Lucé.

Item, que, dans ladite église de Saint-Denis un semblable service soit célébré (comme dessus).

Item, que dans l'église desdits frères et religieux mineurs le même service soit célébré.

Item, le susdit testateur donne et accorde à messire François del Melzo, gentilhomme de Milan, en récompense des gracieux services par lui rendus dans le passé, tous et chacun des livres que ledit testateur possède présentement, et les autres instruments et portraits concernant son art et industrie de peintre.

Item le (susdit) testateur donne et accorde à perpétuité pour toujours à Baptiste de Villanis, son serviteur, la moitié d'un jardin situé hors des murs de Milan, et l'autre moitié de ce jardin à Salay, son serviteur : dans ce jardin, le susdit Salay a construit une maison qui sera et restera toujours à perpétuité au susdit Salay, ses héritiers et successeurs, et cela en récompense des bons (et gracieux) services que les susdits de Villanis et Salay, ses serviteurs, lui ont rendus.

Item le susdit testateur donne et accorde à Mathurine, sa servante, une robe en bon drap noir, doublé de fourrure, un manteau de drap et deux

ducats, payables une fois seulement, et cela en reconnaissance des bons services à lui rendus par la susdite Mathurine.

Item, il veut qu'à ses obsèques il y ait soixante cierges, lesquels seront portés par soixante pauvres, auxquels il sera distribué de l'argent pour les avoir portés ; ce sera le susdit Melzo qui le leur distribuera à sa volonté ; ces cierges sont répartis entre les quatre églises ci-dessus nommées.

Item, le susdit testateur donne et accorde à chaque église ci-dessus nommée dix livres de grosses bougies en cire qui seront mises dans lesdites églises pour servir le jour où l'on célébrera les services sus-désignés.



Photographie du Clos-Lucé.

Item qu'il soit donné aux pauvres de l'Hôtel-Dieu, aux pauvres de Saint-Lazare d'Amboise, et pour ce faire qu'il soit donné et payé aux trésoriers de ces Confréries la somme et quantité de soixante-dix sous tournois.

Item, le susdit testateur donne et accorde audit Messire François de Melze, présent et acceptant, le reste de sa pension et des sommes d'argent qui lui sont dues, par le passé, jusqu'au jour de sa mort, par le receveur ou trésorier général, M. Jehan Sapin, ainsi que toutes et chacune sommes qu'il a reçues dudit Sapin sur sa pension, en cas que le testateur décède avant ledit Melzi, lesquels deniers sont à présent en possession dudit testateur dans ledit lieu de Cloux, ainsi qu'il le dit.

Pareillement il donne audit de Melzo tous ses vêtements, qu'il a ici dans le lieu dit du Cloux, tant pour la rémunération de ses bons services qu'il a rendus jusqu'à présent que pour ses salaires, les langues et ennuis qu'il pourra avoir pour le présent testament, le tout bien entendu aux frais du testateur. Il ordonne et veut que la somme de quatre cents écus du soleil qu'il a en dépôt entre les mains du trésorier de Sainte-Marie-Nouvelle, dans la ville de Florence, soient donnés à ses frères naturels, demeurant à Florence (avec) les intérêts que peuvent devoir jusqu'à présent les susdits

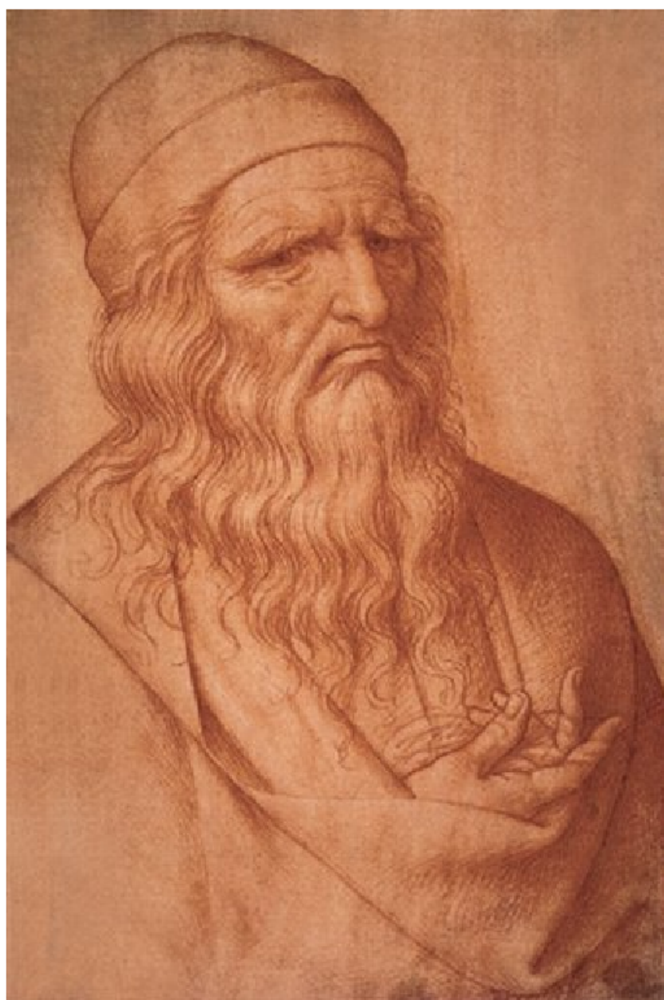
trésoriers audit testateur par rapport aux quatre cents écus, depuis le jour où le susdit testateur les a donnés et consignés auxdits trésoriers.

Item ledit testateur veut et ordonne que ledit François de Melzo soit et reste seul exécuteur de son testament et pour que le testament sortisse son plein et entier effet, pour suivre, tenir, rendre et observer ce qui y est détaillé et dit, ledit messire Léonard, testateur constitué, a obligé et oblige ses héritiers et successeurs, ainsi que tous ses biens, meubles et immeubles, présents et à venir, et a renoncé par le présent acte à toute et à chaque disposition contraire. Donné dans ledit lieu du Cloux en présence de maître Esprit Fleri, vicaire de l'église de Saint-Denis à Amboise, maître Guillaume Croyant, prêtre, et les chevaliers maître Cyprien Fulchin, le frère François de Cortone et François de Milan, Religieux du couvent des Frères Mineurs à Amboise, témoins appelés et cités pour ce par l'ordonnance de ladite Cour, en présence du susdit messire François de Melzo, acceptant et consentant, lequel a promis par foi et serment de son corps, par lui donné corporellement entre nos mains, de ne jamais rien faire, aller, dire ou aller à l'encontre, et a été scellé, sur sa demande, du sceau royal apposé aux contrats légaux de la ville d'Amboise en signe de vérité. Donné le XXIIIe jour d'avril MDXVIII avant Pâques. Et le XXIIIe dudit mois d'avril 1518, en présence de Me Guillaume, Boreau, Notaire Royal à la cour du Baillage d'Amboise, Messire Léonard de Vinci a donné et cédé, par son testament et l'ordre de ses dernières volontés dites ci-dessus (au dit) M. Baptiste de Villanis, présent et acceptant, le droit de l'eau que feu le roi Louis XII, d'heureuse mémoire, a donné autrefois audit Léonard de Vinci, sur le fleuve du canal de Saint-Christophe dans le duché de Milan, pour ledit Villanis en jouir toujours de la manière et façon qu'audit Seigneur en a été fait don. En présence de M. Francesco de Melzo, gentilhomme de Milan, et de moi.

Et, au jour susdit dudit mois d'avril de ladite année 1518, le même Messire Léonard de Vinci, par son testament et l'ordre de ses dernières volontés déjà dites ci-dessus, a donné au susdit M. Baptiste de Villani, présent et acceptant, tout et chaque meuble et ustensile de sa maison, dans ledit endroit du Cloux, et cela en cas toutefois que ledit de Villani survive au susdit Messire Léonard de Vinci. En présence du susdit M. François de Melzo et de moi, notaire, etc. Boreau ». Ce document nous apprend que la fortune de Léonard se composait au moment de sa mort : 1° de la vigne de Milan ; 2° des quatre cents florins déposés à Santa-Maria Nuova ; 3° du

droit sur le canal de Saint-Christophe, à Milan ; 4° de son traitement courant.

L’on a supposé qu’un codicille complétait le testament : de fait, la lettre de Melzi affirme que Léonard avait légué à ses frères son petit domaine de Fiesole ; or, il n’est pas question de ce legs dans le testament proprement dit. Melzi ajoute qu’il ignore s’il y a un autre testament (évidemment antérieur). Le dernier des Boreau affirmait jadis à Arsène Houssaye que le testament avait été rédigé en français. L’assertion n’a rien d’invraisemblable. Probablement Léonard le dicta dans sa langue maternelle, car rien n’autorise à croire qu’il eût appris le français dans le peu d’années passées à Amboise ; ses compatriotes présents à la rédaction de l’acte, notamment les Pères François de Cortone et François de Milan, ainsi que Melzi, l’auront traduit de vive voix au fur et à mesure. Le testament confirme sur un point essentiel le récit de Vasari : « Enfin, dit le biographe, devenu vieux, Léonard resta de longs mois malade, et, se voyant près de la mort, il voulut s’informer avec soin des choses de notre bonne et sainte religion chrétienne et catholique, s’étant confessé et repenti avec force larmes, quoiqu’il ne pût plus se tenir debout, soutenu dans les bras de ses amis et serviteurs il voulut recevoir le très saint sacrement hors de son lit. » J’ouvre ici une parenthèse pour faire observer que certaines formules, telles que la recommandation à monseigneur saint Michel, saint beaucoup moins populaire en Italie qu’en France, pourrait bien être le fait du notaire plutôt que celui du testateur. En outre, nous sommes en droit de nous demander s’il ne faut pas voir dans les dispositions prises pour donner aux funérailles le plus d’apparat possible, un dernier reflet de vanité mondaine plutôt qu’un retour subit de religiosité.



Attribué à Giovanni Ambrogio Figino,
Portrait de Léonard de Vinci.
Sanguine, 41,6 x 28,2 cm.
Galleria degli Uffizi, Florence.



Anonyme lombard d’après Léonard de Vinci,
Cinq Têtes de grotesques, Plume et encre,
19 x 12,6 cm. Musée du Louvre, Paris.

« Le roi, continue Vasari, qui le visitait souvent de la façon la plus amicale, survint sur ces entrefaites ; par respect, Léonard se dressa sur son lit, lui exposant la nature et les vicissitudes de sa maladie et montrant en outre combien il avait offensé Dieu et les hommes en n’ayant pas fait de son art l’usage qu’il convenait (*nont avendo operato nell’arte come si conveniva*). Il lui prit à ce moment un spasme avant-coureur de la mort ; le roi se leva et lui prit la tête pour l’aider et pour lui témoigner sa faveur, afin de soulager ses souffrances ; mais ce divin esprit, reconnaissant ne jamais pouvoir recevoir d’honneur plus grand, expira dans les bras du roi, à l’âge

de soixante-quinze (soixante-sept) ans, » le 2 mai 1519. La critique s'accorde aujourd'hui à révoquer en doute cette anecdote, plus honorable encore pour François I[er] que pour Léonard, et qui a fourni le thème d'innombrables tableaux, jusques et y compris ceux d'Ingres, de Jean Gigoux, et de Robert-Fleury. D'abord, a-t-on dit, Melzi ne mentionne pas cette circonstance dans la lettre qu'il adressa aux frères de Léonard pour les informer de la mort de son ami ; en second lieu, Lomazzo rapporte que ce fut Melzi qui annonça la nouvelle à François ier, preuve que celui-ci n'était pas présent à l'agonie de l'artiste ; par surcroît, François I[er] se trouvait à Saint-Germain-en-Laye, non à Amboise, ainsi qu'en fait foi une ordonnance de ce lieu, du 1er mai 1519. Cette dernière circonstance est celle qui me touche le plus. Aimé Champollion et, après lui, le marquis de Laborde et Arsène Houssaye objectent toutefois que l'ordonnance en question a fort bien pu être scellée par le chancelier en l'absence du roi. Cette absence paraît même établie pour le 3 mai, c'est-à-dire pour le lendemain de la mort de Léonard. La vraie moralité du récit de Vasari a été dégagée par Anatole de Montaiglon. Le roi, dit-il, visitait Léonard dans ses séjours à Amboise ; pourquoi, dans une de ses visites, la scène tout humaine de sa complaisance pour un malade ne serait-elle pas réelle ? Ce n'est peut-être même pas Vasari qui a brodé et ajouté l'effet dramatique : ce peuvent être ceux par le canal de qui l'anecdote lui est arrivée. Ainsi mourut, chargé d'années et de gloire, mais loin de sa patrie, l'homme prodigieux qui avait porté la peinture à sa perfection et qui avait plongé, plus profondément qu'aucun mortel, depuis les temps d'Épicure et d'Aristote, dans les mystères de la nature. L'inhumation eut lieu à Amboise, dans le cloître de l'église du chapitre royal de Saint-Florentin, ainsi qu'en fait foi ce document découvert par M. Harduin. « Fut inhumé dans le cloistre de cette église Me Leonard de Vincy, nosble millanais, premier peintre et ingénieur et architecte du Roy, meschasnischien d'estat et anchien directeur de peincture du Duc de Milan. Ce fut faict le douce jour d'aoust 1519. » Notre pays, si hospitalier pour l'artiste pendant qu'il était en vie ; notre pays, qui, le premier, mit en lumière son *Traité de Peinture* et qui s'enorgueillit aujourd'hui encore de la plus extraordinaire et de la plus rare réunion de ses tableaux et de ses manuscrits, notre pays, dis-je, n'a pas eu pour la dépouille terrestre de Léonard le respect auquel elle avait droit. Le tombeau de Saint-Florentin ne tarda pas à être tellement délaissé et oublié que nous en sommes réduits à en ignorer l'emplacement. Le siècle qui fit de si éclatantes funérailles à

Raphaël et à Michel-Ange semble ne s'être pas douté de la disparition de Léonard, leur illustre émule. De nos jours, un écrivain brillant, plein d'ardeur pour les choses de l'art, Arsène Houssaye, s'est dévoué à cette tâche pieuse : la découverte des ossements de Léonard. Il entreprit, en 1863, sur l'emplacement de l'ancienne église de Saint-Florentin, détruite en 1808, des fouilles qui mirent en évidence un certain nombre de crânes. Parmi eux, il crut retrouver celui de Léonard. Malheureusement, le document découvert par M. Harduin porte que Léonard fut inhumé, non dans l'église, mais dans le cloître. Ainsi tombe la découverte faite par le brillant auteur du *Quarante et unième Fauteuil*. Melzi annonça, en termes émus, la douloureuse nouvelle à la famille de Léonard. Il lui écrivit cette lettre, qui témoigne d'une belle âme : « Ser Ziuliano et ses très honorables frères. Je pense que vous savez la mort de maître Leonardo votre frère et pour moi comme le meilleur des pères. Il me serait impossible d'exprimer la douleur que j'en ai eue, et, tant que mes membres se tiendront ensemble, j'en garderai une souffrance perpétuelle, et cela à juste titre parce qu'il avait tous les jours pour moi un amour très dévoué et très ardent. Chacun a déploré la perte d'un tel homme, qui n'a plus la possession de la vie. Que le Dieu tout-puissant lui donne le repos éternel. Il est sorti de la vie présente le deuxième jour de mai avec tous les sacrements de la sainte mère l'Église, et bien préparé.

« Comme il avait des Lettres du Roi très chrétien lui permettant de tester et de léguer ce qui lui appartenait à qui il voudrait, et cela sans que *eredes supplicantis sint regnicolæ,* sans ces Lettres il ne pouvait faire un testament valable, et tout aurait été perdu, ce qui est ici la coutume, au moins pour ce qu'on possède dans ce pays ; ledit maître Leonardo a fait un testament que je vous aurais envoyé si j'avais eu une personne sûre. J'attends la venue ici d'un mien oncle, qui retournera ensuite à Milan ; je le lui donnerai et ce sera un bon intermédiaire, n'ayant d'ailleurs pas d'autre moyen. Quant à ce qui vous concerne dans ce testament, s'il n'y en a pas un autre, ledit maître Leonardo possède à Santa-Maria-Nuova, aux mains du Camerlingue, qui a signé et numéroté les reconnaissances, quatre cents écus au soleil, lesquels sont à cinq pourcent ; le 16 octobre prochain, il y aura six années de passées. Il y est aussi question d'un bien à Fiesole, dont il veut que le partage soit fait entre vous. Le testament ne contient rien autre qui vous concerne. *Nec plura,* sinon que je vous offre tout ce que je vaux et tout ce

que je peux, mettant tout mon zèle et tout mon désir à la disposition de vos volontés, avec la continuité de mes compliments.

« Écrit à Ambroise le premier jour de juin 1519. Faites-moi réponse par les Gondi (?) *Tanquam Fratri vestro*. Franciscus Meltius. »

On aurait pu croire que, Léonard mort, la petite colonie italienne qui s'était groupée autour de lui, se serait immédiatement dispersée. Il n'en fut rien. Le fidèle Melzi continua quelque temps encore de résider à Amboise, sans doute pour mettre ordre aux affaires de son maître. Il y eut pour compagnon Battista de Villanis, l'ancien serviteur de Léonard, devenu le sien. Près de quatre mois après la mort de Léonard, le 29 août 1519, Battista, qualifié de *al presente servitore del nobil uomo M. Francesco da Melzo*, envoya, d'Amboise, une procuration à Hieronimo Melzi à l'effet de procéder au partage de la vigne dont son maître lui avait laissé la moitié. Aucun travail critique n'a été entrepris jusqu'ici sur l'iconographie de Léonard : le Dr Rigollot, Arsène Houssaye, Mme Heaton et plus récemment M. Uzielli, à qui nous devons tant de précieuses découvertes, se bornent à dresser une liste d'une dizaine de portraits, sans en discuter l'authenticité. À défaut d'un portrait dessiné ou peint représentant l'auteur de *La Cène* et de *La Joconde*, les esquisses tracées par les écrivains ses contemporains nous donneraient, à la rigueur, une idée suffisante de cette physionomie radieuse et imposante entre toutes. L'un – Vasari – exalte sa beauté, qu'on ne saurait assez louer (*la bellezza del corpo non lodata mai abastanza*) et son air de splendeur (l*o splendor dell' aria sua, che bellissima era*). L'autre – Lomazzo – nous le montre avec ses cheveux, sa barbe et ses cils démesurément longs, « personnifiant, affirme-t-il, la vraie noblesse de l'étude, comme l'avaient fait autrefois le druide Hermès ou l'antique Prométhée ». Un troisième – un anonyme – nous apprend qu'il portait, non une de ces simarres alors en usage, mais un mantelet court, de couleur rose, descendant jusqu'aux genoux, et que sa chevelure, bien entretenue, retombait sur ses épaules en longues boucles. Grâce à la précision de ces notes, nous pouvons entrevoir la physionomie du créateur de tant de chefs-d'œuvre. Son caractère moral ne nous est pas moins connu. Figurons-nous un adolescent à la fois séduisant et sérieux, beau diseur, improvisateur célèbre, peut-être même mystificateur, mais non moins empressé, dès qu'il se trouvait seul, à creuser les problèmes les plus ardus. Il ne brillait pas précisément par la modestie : le programme qu'il soumit à Ludovic le More en fait foi. Ne se vantait-il pas de détruire toute place forte, à condition

qu’elle ne fût pas bâtie sur le roc ; de fabriquer des chariots couverts à l’aide desquels on pouvait pénétrer dans les rangs de l’ennemi et détruire son artillerie ; de composer des catapultes, des balistes ou d’autres engins dont l’effet serait irrésistible et tout à fait nouveau ! Heureusement une extrême douceur, une bonté exquise tempéraient sa légitime confiance en lui-même : il fit preuve d’une patience angélique vis-à-vis de ses élèves, dont l’un, un mauvais garnement, le mit à de terribles épreuves ; il témoigna sa sollicitude jusqu’aux êtres privés de raison, et achetait des oiseaux pour le seul plaisir de leur rendre la liberté. Existe-t-il un portrait de Léonard jeune ? Je le croirais volontiers, et cependant, parmi tant d’esquisses, j’en ai cherché en vain une qui partit se rapporter à lui. En attendant que d’autres soient plus heureux, contentons-nous d’étudier les dessins, tracés de la main même du maître, qui nous le montrent dans l’âge mûr et dans la vieillesse. Le premier en date, une sanguine faisant partie de la bibliothèque de la Reine à Windsor, représente Léonard de profil et en buste. Nous avons devant nous un homme âgé de cinquante ans environ, aux traits réguliers, mais singulièrement froids ; bref, un observateur plutôt qu’un poète. Le front, un peu dégarni, et le nez sont droits ; la moustache est coupée en brosse, ce qui donne à la physionomie quelque chose de dur et de sec ; les cheveux et la barbe sont soigneusement frisés. Ce portrait passe pour être celui que Vasari a signalé comme appartenant à François Melzi, le disciple préféré de Léonard. De ce portrait de Windsor dérive toute une famille d’effigies en double et triple descendance. Tels sont les tableaux de la collection de Paul Jove, de la galerie des Offices (de profil), la fresque de Vasari au Palais-Vieux de Florence, et peut-être aussi la gravure insérée dans le recueil de biographies publié par ce dernier. Aucun biographe de Léonard ne s’est occupé ou a seulement fait mention du premier de ces portraits, celui que Paul Jove, le célèbre historien, à qui nous devons une précieuse notice biographique sur le maître, avait fait exécuter pour son musée de Côme, et qu’il avait placé à côté des effigies de Michel-Ange, d’Andrea del Sarto et de Valerio Vicentino. Léonard y était représenté avec sa longue barbe (*con quel suo volto barbato*), par conséquent dans l’âge mûr. Le portrait resta jusqu’à la fin du siècle dernier entre les mains des Giovio, à Côme. Peut-être s’y trouve-t-il aujourd’hui encore. Le litige qui divise la famille ne rend pas la vérification très facile.



Francesco Melzi, d’après les dessins de Léonard de Vinci,
Études de portraits grotesques (projet original, 1492).
Sanguine, 19,5 x 14,5 cm. Windsor Castle,
Royal Collection Trust, Londres.



Disciple lombard de Léonard de Vinci,
Vieil Homme assis, vers 1495.
Sanguine, 18 x 13 cm. Biblioteca Reale, Turin.

Au fond, il importe peu que ce dernier point soit éclairci ou non. Dès à présent, je suis en mesure de faire connaître une reproduction fidèle de l’effigie du Musæum Jovianum. Admirons, ici encore, l’incurie des « Léonardistes » ; aucun d’eux n’a même accordé un coup d’œil au portrait de profil exposé à Florence, en plein musée des Offices : une peinture sur toile, d’ailleurs d’une extrême médiocrité. Le doute, cependant, n’est pas possible : rien qu’à examiner le format de cette toile, ses caractères extrinsèques, l’inscription qui l’accompagne, il est impossible de ne pas y reconnaître une des nombreuses copies que le peintre florentin Cristofano dell’ Altissimo

exécuta, à partir de 1552, dans le musée de Paul Jove, pour le compte de Côme Ier de Médicis. Il y a entre toutes ces copies un air de famille qui ne trompe pas. Mais nous avons mieux encore : le portrait de la collection Jove, tel qu'il nous est connu par la copie du musée des Offices, a servi de base à un autre portrait, qui a, lui aussi, passé inaperçu jusqu'ici : celui qui fait partie de la fresque dans laquelle Vasari a représenté la *Cour de Léon x* (salle de Léon X, au Palais-Vieux de Florence). Léonard s'y montre nu-tête, de profil, tourné à gauche, à côté de son protecteur Julien de Médicis (et non Laurent, comme Vasari l'a imprimé par erreur). Les relations qui unissaient Vasari à Paul Jove expliquent suffisamment les emprunts que le peintre fit aux documents réunis par son ami. Ces portraits, quoique estompés et alourdis, se rattachent tous au portrait de la bibliothèque de Windsor, qu'ils serviraient à authentiquer, si ce précieux original avait besoin d'une telle attestation. Le portrait de profil, gravé dans le recueil de Vasari (1568) semble avoir la même origine. Il représente un vieillard à longs cheveux et à longue barbe, coiffé d'une sorte de béret qui laisse à découvert le front et descend sur les oreilles. Le dessinateur s'est efforcé de créer une tête de caractère plutôt que de reproduire une physionomie déterminée. La gravure de Vasari a servi à son tour de prototype à une médaille du commencement du XVIIe siècle, publiée par Mazzuchelli, mais que personne depuis n'a revue. Au droit, Léonard, de profil, tourné à gauche, avec l'inscription : *Leonardus Vincius Florentinus* ; au revers : *Scribit quam suscitat artem* ; une plume et un pinceau en sautoir ; au-dessus, une couronne. Cette même gravure de Vasari, si étrange, si infidèle, semble avoir également inspiré l'auteur d'un portrait à l'huile, sur panneau (de profil, tourné à gauche, exactement comme dans la gravure de 1568), portrait qui a passé, en 1855, de la galerie Guiducci, à Florence, dans les mains du peintre et marchand de tableaux Gagliardi, et qui, des mains de celui-ci, est entré dans celles d'un négociant florentin fixé à Londres, Orazo Buggiani.

Mais revenons aux portraits de Léonard par lui-même. Un second portrait, de face, conservé dans la bibliothèque du Roi, à Turin, nous initie aux transformations que l'âge a fait subir à la physionomie de l'illustre vieillard. Ce portrait, postérieur d'une douzaine d'années à celui de la bibliothèque de Windsor, est, comme lui, exécuté à la sanguine : il se distingue par la facture la plus large et la plus libre. Dans l'intervalle, l'âge a produit ses effets, on pourrait dire ses ravages : le front haut et large s'est

découvert, des rides profondes s’y sont creusées ; les sourcils se sont contractés, les paupières plissées ; le nez, admirablement modelé, semble être devenu plus aquilin ; la bouche a pris une expression amère et sarcastique ; la barbe et les cheveux, enfin, encore plus longs que dans le portrait de profil, flottent en désordre, presque incultes. Il est évident que l’artiste avait depuis longtemps dit adieu à la coquetterie. C’est bien ainsi que l’on se plaît à se représenter cette figure énigmatique, ce profond sceptique, revenu de tant d’illusions, et qui se raille de l’ignorance des autres. Ce qui n’ajoute pas peu de prix au portrait de Turin, c’est qu’il a été manifestement exécuté dans notre pays ; en effet, en le rapprochant du portrait de Windsor, on arrive à la conviction qu’un intervalle d’une douzaine d’années, au moins, les sépare l’un de l’autre. Or, si Léonard avait cinquante ans, au bas mot, lorsqu’il a exécuté le premier, c’est qu’il en avait, pour le moins, soixante-deux ou soixante-quatre lorsqu’il a exécuté le second : à ce moment, il était fixé en France. C’est donc à Amboise, je l’affirme, sans redouter aucune contradiction, qu’a pris naissance l’étonnante sanguine de la bibliothèque de Turin. La main du sexagénaire, la main gauche (la droite était frappée de paralysie), n’avait rien perdu de sa vigueur, j’allais dire de sa dextérité, si je ne craignais de faire un mauvais jeu de mots ; elle a retracé, avec une sûreté impeccable, une inexorable précision, la physionomie du Faust italien. De ce portrait dérive, sans doute possible, la peinture du musée des Offices, qui a tous les caractères d’une restitution faite de chic longtemps après. Ou je me fais illusion, ou il faut également reconnaître les traits de Léonard dans une figure d’homme âgé, coiffé d’une sorte de casque conservée à la bibliothèque de Windsor. C’est le même nez aquilin ; ce sont les mêmes cheveux ondulés, retombant sur les épaules, la même expression sarcastique ; seule la barbe paraît plus touffue que dans le portrait de Turin. L’analogie entre le portrait de la bibliothèque de Turin et un dessin de la bibliothèque de Windsor, représentant un vieillard assis, regardant les vagues, est moins frappante. Un autre portrait de la bibliothèque de Windsor, un vieillard, vu de profil, et tourné à droite, offre de la ressemblance avec le portrait de Léonard conservé dans la même collection. Le nez toutefois y est plus long et plus régulier, l’expression plus sarcastique. On y remarque une longue barbe ondulée et des cheveux nattés. M. Charles Ravaisson-Mollien considère, de son côté, comme un portrait du maître un croquis des plus sommaires tracé au folio 136 verso du manuscrit I. C’est une tête de vieillard, au nez crochu, à la longue barbe (la partie

supérieure du visage manque), comme jetée à travers le texte. En tout état de cause, il y a là de grandes analogies avec les portraits authentiques de Léonard. Aux portraits de Léonard par lui-même font suite les portraits peints ou dessinés par ses contemporains. Le plus célèbre d'entre eux est le portrait à l'huile de la galerie des Offices : c'est un Léonard arrangé, conventionnel, affadi. Cette toile, non seulement ne provient pas de la main du maître, mais ne semble même pas avoir été peinte de son vivant. On lui donne aujourd'hui pour auteur soit Schidone, soit Sisto Baldalocchio, soit encore quelque imitateur du Corrège.



Giovanni Antonio Boltraffio,
Tête de jeune homme, vers 1491.
Pointe d’argent, 16,2 x 13,7 cm.
Galleria degli Uffizi, Florence.



Profil de Salaï, vers 1510. Sanguine, 21,7 x 15,3 cm.
Windsor Castle, Royal Collection Trust, Londres.

On considère également comme reproduisant les traits de Léonard la figure de vieillard que le plus sympathique parmi les imitateurs du maître, Bernardino Luini, a introduite dans son *Mariage de la Vierge,* peint à fresque dans l'église de Saronno : c'est un personnage à la longue chevelure blanche, à la barbe non moins longue, la tête couverte d'une sorte de béret ; il se montre une fois au premier plan, une autre au fond, debout contre une porte. En tout cas, ce portrait, si c'en est un, est fait de chic, sans la précision qui caractérise une étude d'après nature. Essayons de tirer une moralité de cette enquête. Rien qu'à nous attacher aux dates, à l'inflexible chronologie, nous arrivons à une conclusion absolument navrante : cet

adolescent splendide, ce poète inspiré, cet Apollon du Belvédère, appelé à éclairer des plus éblouissants rayons les profondes ténèbres de la science, avait vieilli de bonne heure : sa barbe d'or, sa chevelure blonde annelée, qui rirent l'admiration de son siècle, s'étaient nuancées de tons argentins, avant qu'il eût dépassé la cinquantaine. C'est qu'il avait tant travaillé ! Le premier, depuis Aristote, il s'était attaqué à tous les problèmes, sans exception aucune, qui intéressent le monde physique et le monde moral ; il avait passé tant de nuits à agiter toutes les questions, tous les doutes ! Et puis, artiste autant que savant, homme d'imagination, j'allais dire de fantaisie, autant qu'esprit réfléchi et méthodique, il avait éprouvé des déceptions sans nombre ; ses protecteurs qui le laissaient manquer du nécessaire, lui qui était né pour être grand seigneur ; son ami Ludovic le More, relégué dans l'horrible cachot de Loches ; son autre ami, César Borgia, l'ancien dictateur de l'Italie, confiné, lui aussi, dans une prison ; son concitoyen Soderini, le gonfalonier perpétuel de Florence, qui le talonne et le fait payer en menue monnaie, comme un simple artisan ; le pape Léon X, qui s'indigne de sa lenteur à produire ; un de ses plus chauds protecteurs, Julien de Médicis, le frère de Léon X, qui meurt à la fleur de l'âge, quelques mois à peine après son mariage ! On ne s'explique que trop comment le Vinci devint vieux avant l'âge. Au fond, celui qui l'a le plus aimé, qui lui a témoigné le plus de sollicitude et prodigué le plus de faveurs, quoique peut-être il ne l'ait qu'imparfaitement compris, ce fut, je le proclame avec orgueil, notre François Ier, grand par le cœur, grand par ses aspirations généreuses, sinon par l'esprit politique ou l'esprit de suite. La sanguine de la bibliothèque de Turin, ce document inappréciable, nous apprend combien il y avait encore de vigueur intellectuelle chez le glorieux vieillard à l'époque où il recevait dans notre pays une hospitalité si large, si véritablement royale. Michelet, qui a écrit des pages exquises sur Léonard de Vinci, rapporte quelque part que celui-ci n'a pas formé d'élèves. Erreur, triple erreur ! Aucun maître n'a exercé, de près comme de loin, une action plus efficace. Ses ouvrages théoriques étaient certainement rédigés à l'usage de ses disciples, et non pour son usage personnel, car quel besoin avait-il de formuler par écrit les résultats de sa longue expérience ! Vis-à-vis d'un initiateur tel que le Vinci, qui a tant commencé et si peu fini, l'étude de l'œuvre des élèves présente un intérêt particulier, car à chaque instant elle nous offre le développement d'une idée du maître, le reflet, l'écho de ce qui

est resté chez lui à l'état d'intention, l'épanouissement de ce qui est resté chez lui à l'état de germe.

Nombreux sont les élèves directement formés par le maître : Salai, Melzi, Boltraffio, Marco d'Oggiono, Giampietrino ; peut-être aussi Francesco Napoletano ; plus nombreux encore ceux qui se sont inspirés de lui avec plus ou moins d'esprit de suite : Ambrogio de Predi et Bernardino dei Conti, Andrea Solario, Cesare da Sesto, le miniaturiste Fra Antonio da Monza, et surtout le Sodoma et Bernardino Luini. Melzi, le benjamin du glorieux vieillard, est déjà connu du lecteur : Non moins cher lui était Salai. Mais écoutons Vasari : « Léonard de Vinci prit pour élève, à Milan, Salai. Milanais, remarquable par sa grâce et sa beauté, avec de beaux cheveux frisés et bouclés, que Léonard aimait beaucoup, et il lui enseigna beaucoup de parties de son art ; plusieurs ouvrages qu'à Milan on attribue à Salai furent retouchés par Léonard. » Voilà, si je ne me trompe, à peu près tout ce que l'on sait de la biographie du jeune Salai ou Salaino. Il y a quelque temps, en parcourant un recueil de documents sur l'histoire de Hongrie, je fus frappé d'y rencontrer le nom, très rare, de Salai, avec le même prénom et avec la qualification vraiment surprenante de Hongrois et d'arbalétrier : « Andrea Salai Ungero balistrero ». Ce personnage se trouvait en 1481 à Brindisi, au service de la maison de Naples. Il s'agit, selon toute vraisemblance, du père de l'élève de Léonard, car si Salai eût déjà servi en 1481, il eût été, ou peu s'en faut, le contemporain de Léonard, tandis qu'il fut au contraire comme son fils adoptif. L'on m'objectera qu'il est rare que le fils porte le même prénom que le père. D'accord ; d'ordinaire on lui donne le prénom du grand-père. Cependant les exceptions ne manquent pas. Dans la famille de Vespasiano dei Bisticci, Filippo, le frère du célèbre libraire et biographe, portait le même prénom que son père. Andrea Salai (diminutif de Salaino) fait son apparition en 1495. Il remplissait auprès de Léonard l'office de *garzone*, presque de serviteur (à cette époque, l'intimité qui régnait entre les maîtres et les serviteurs donnait à la domesticité un caractère de dignité qu'elle a bien perdu depuis). Son maître lui passait avec une extrême indulgence des fantaisies passablement ruineuses : en 1497, il lui fit faire un manteau (*una cappa*) qui ne coûta pas moins de vingt-cinq à trente livres ; il y entrait quatre brasses de drap d'argent, du velours vert pour les parements, des rubans, que sais-je encore ! La mention du paiement est suivie d'une note assez fâcheuse par la lumière qu'elle jette sur le caractère de Salai : *Salai rubò 4 soldi* (Salai a volé quatre sous). En

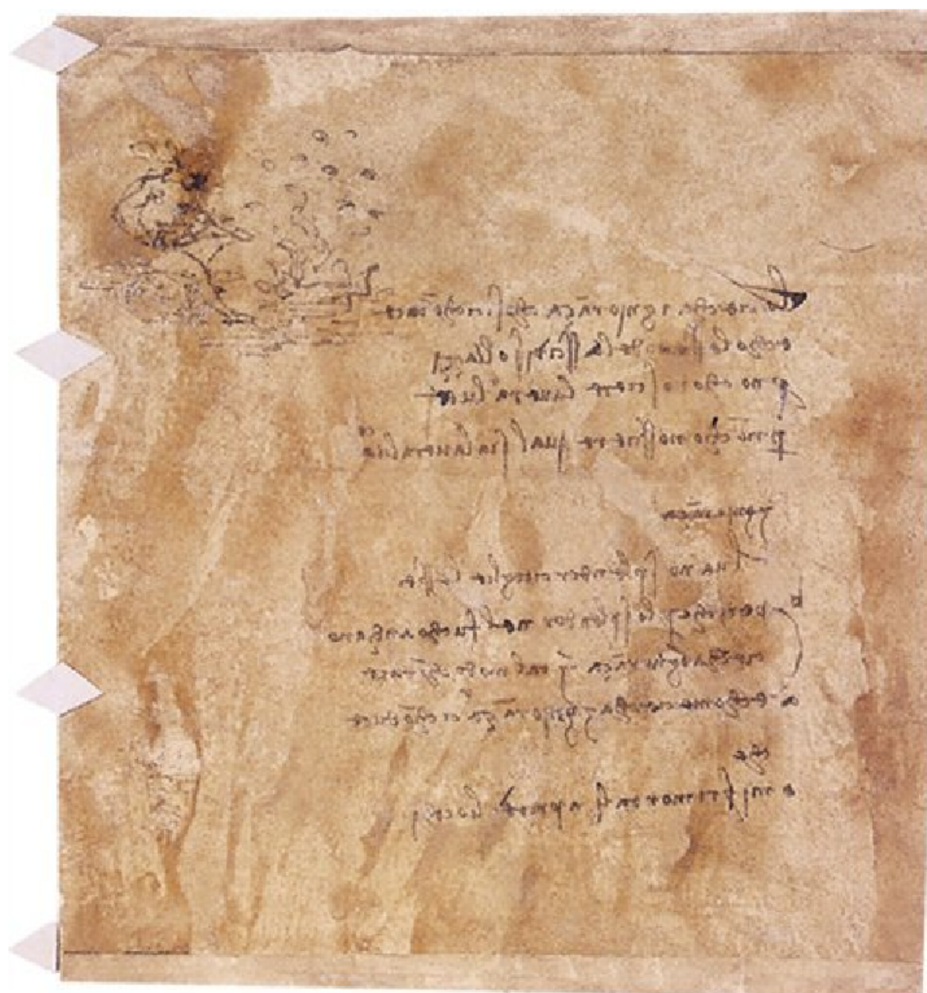
1503, le bon Léonard donna à son favori deux ducats d'or ; (une quinzaine d'euros) pour se faire faire une paire de souliers ornés d'une garniture rose. Il s'intéressait également à la famille de son favori : en 1508, il lui prêta treize écus pour compléter la dot de sa sœur.

Au mois de janvier 1505, Salai manifesta un vif désir de faire *qualche cosa galante* pour la marquise Isabelle d'Este, mais son offre ne semble pas avoir été agréée. Il n'en est pas moins surprenant de voir les correspondants florentins de la marquise choisir l'élève de Léonard pour apprécier, voire corriger le tableau du Pérugin, qui devait aller orner le palais de Mantoue, le *Combat de l'Amour et de la Chasteté*, aujourd'hui au Louvre. Lorsque Léonard se rendit à Rome, en 1514, Salai fut du voyage. Mais il refusa de suivre son maître en France, préférant s'installer dans la maison qu'il se fit bâtir sur la « vigne » que celui-ci possédait aux portes de Milan. Léonard, comme on l'a vu, lui légua la moitié de ce terrain. On ignore les vicissitudes ultérieures, ainsi que la date de la mort de l'élève favori de Léonard. Aucun tableau signalé de Salai n'a surgi jusqu'ici. On lui attribue seulement une série d'imitations plus ou moins libres des œuvres de son maître : la *Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant*, de la galerie des Offices, le *Saint Jean* de la bibliothèque Ambrosienne. La *Sainte Famille*, placée sous son nom au musée de Brera, se distingue par un coloris excessivement intense, presque opaque, et par une caractéristique excessivement faible (têtes vides, etc.), par l'absence de tout souffle. La Vierge a le type léonardesque très accentué et les fleurs, qui ornent le premier plan, sont très poussées. L'on ne connaît aucune œuvre authentique de Pietro Ricci ou Giovanni Pedrini ou Giampietrino. M. Morelli lui a attribué une série de tableaux de sainteté, d'une tonalité un peu froide, où domine un jaune oranger très nourri, entre autres une *Madone* de la galerie Borghèse, à Rome. On lui fait principalement honneur, à la galerie Borromée à Milan, d'une *Abondance*, et au musée Poldi-Pezzoli, dans la même ville, d'une copie libre de *La Vierge et de l'Enfant Jésus avec l'agneau*, d'après la *Sainte Anne* de Léonard. Son nom a été mis en avant par M. Somoff pour un *Ange* faisant partie du musée de l'Ermitage. Il serait téméraire de porter un jugement sur cet artiste, d'après des données aussi incertaines. Si tout est ténèbres dans l'œuvre de Melzi, de Salai et de Giampietrino, avec Giovanni Antonio Boltrafflio (mort en 1516, à l'âge de quarante-huit ans), qui appartenait, comme Melzi, à une famille milanaise distinguée, nous avons, du moins, devant nous une réalité historique ; ce maître, passablement lourd et

empêtré encore dans son grand tableau du Louvre, la *Madone de la Maison Casio*, daté de 1500, atteint, sous l'influence de Léonard, une rare distinction dans sa *Madone avec l'Enfant*, de la galerie Poldi-Pezzoli, ainsi que dans sa *Sainte Famille*, du Séminaire de Venise. Marco d'Oggiono, qui se fit une spécialité de copier *La Cène* de son maître, est un artiste laborieux, sans vivacité de l'esprit, sans pureté dans le dessin. L'intensité de coloris tient lieu chez lui de chaleur. Le plus sympathique de ses tableaux – les *Archanges vainqueurs de Satan*, au musée de Brera – montre l'insuffisance des élèves directs de Léonard, toutes les fois qu'il s'agit de représenter un drame : ils sont incapables de sortir de l'idylle ! Le maître, cependant, avait montré, dans *La Cène* et *La Bataille d'Anghiari*, avec quelle indépendance et quelle force il savait rendre les sentiments de l'âme ou l'effort physique. Cesare da Sesto est, lui aussi, un imitateur intermittent de Léonard. Il oscille entre lui et Raphaël, alors toutefois que, comme dans sa *Madone* du musée de Brera, d'un coloris clair et brillant, il ne fait pas une fugue du côté de Peruzzi ou du Corrège. L'imitation de Léonard est flagrante dans les chevaux d'une de ses études pour *L'Adoration des Mages*, conservée à l'Académie de Venise[26].



Explosions. Windsor Castle,
Royal Collection Trust, Londres.



Homme près d'un feu et commentaires poétiques.
Plume et encre, 14 x 15,7 cm. Biblioteca Reale, Turin.

Les deux plus brillants disciples du chef de l'École milanaise, Antonio Bazzi, surnommé le Sodoma, et Bernardino Luini, n'eurent peut-être jamais le bonheur de recevoir ses conseils. Je ne définirai pas ici à nouveau l'éclatant talent de ces deux incomparables artistes, pas plus que celui de leur successeur Gaudenzio Ferrari : le lecteur me permettera de le renvoyer au troisième volume de l'*Histoire de l'Art pendant la Renaissance*, où j'ai essayé de les faire connaître, de les faire aimer et admirer. Constatons seulement que l'amour, disons mieux, la minutie avec laquelle Léonard traitait jusqu'au moindre de ses ouvrages, n'est le fait ni de Luini, ni du Sodoma. Tous deux ont une tendance à généraliser, avant de s'être livrés à

ces investigations infinies, tenant de la science presque autant que de l'art. C'est qu'ils n'appartiennent plus au XVe siècle ; c'est que, grâce à l'effort de leur glorieux initiateur, ils peuvent user librement des formules si laborieusement conquises par lui. Tous deux sont d'ailleurs des génies littéraires, capables de développer brillamment un thème donné, plutôt qu'enclins à s'acharner sur la solution de quelque problème technique : le rendu d'un effet de lumière, la fixation d'une physionomie ou d'un objet caractéristique ; en un mot, ce sont des poètes pour le moins autant que des peintres. Dans leur œuvre, le portrait ne tient qu'une place secondaire ; ils ne conçoivent l'individu que comme acteur dans leurs habiles et éloquentes mises en scène. Nulle trace de la curiosité ardente et infinie de leur maître. Les Ombriens, de leur côté, subirent parfois la fascination de celui qui incarnait au suprême degré la suavité : dans la *Sainte Famille* de Matellica (1512), Eusebio di San Gorgio s'efforça d'imiter le coloris léonardesque. L'École vénitienne, malgré tant d'affinités apparentes, n'aurait-elle ressenti à aucun degré l'influence du Vinci ? On a affirmé qu'il était impossible de découvrir, soit dans les ouvrages de Giorgione, soit dans ceux de Lorenzo Lotto, que l'on a parfois donné pour élève au chef de l'École milanaise, la moindre trace d'un enseignement léonardesque. En ce qui concerne Giorgione, du moins, j'ai montré qu'il était bien plus familiarisé qu'on ne l'aurait cru avec les œuvres et les tendances du Vinci. Le *Denier de Saint-Pierre* de Titien, lui aussi, a paru à quelques critiques modernes refléter les préoccupations qui éclatent dans *La Cène* du réfectoire de Sainte-Marie-des-Grâces.

Le royaume de Naples, à son tour, entre en scène avec Francesco Napoletano et Girolamo Aliprandi. Le premier est représenté au musée de Brera par une *Vierge assise tenant l'Enfant*, d'un coloris brun, dans le genre de Boltraffio. l'Enfant a les yeux bouffis, la Vierge l'expression indécise ; son type rappelle quelque peu le dessin de Léonard, du musée des Offices, avec son menton haut ; il rappelle également la *Vierge Litta*. Francesco Napoletano semble s'être fixé, dans les premières années du XVIe siècle en Espagne, et ne plus avoir quitté ce pays. La cathédrale de Valence possède une suite de *Scènes de la vie de la Vierge* (1506), d'un caractère léonardesque très prononcé. Quant à Girolamo Aliprandi (1470-1524), il s'inspira du Vinci avec une telle ardeur, pour sa *Présentation au Temple*, du dôme de Messine, que cette peinture a longtemps été attribuée à son maître. Léonard a compté des élèves jusqu'en Espagne. On range parmi eux Pablo

de Aregio, qui peignit, avec Francesco Napoletano déjà nommé, les portes du maître-autel de la cathédrale de Valence. On voit dans combien de directions s'est propagée l'influence de Léonard, même en ne tenant compte ni du Corrège, ni de ses élèves ou imitateurs directs – Salai, Boltraffio, Marco d'Oggiono, Cesare da Sesto, Andrea Solario, Melzi, Bernardino Luini et Bernardino Lanini, le Sodoma, Gaudenzio Ferrari. Rubens et surtout Rembrandt l'ont plus d'une fois mis à contribution. Voyez plutôt la copie de *La Cène* exécutée par ce dernier. De nos jours même, sa mystérieuse fascination n'a rien perdu de sa force : qui n'a admiré, à nos derniers Salons, les poétiques figures dans lesquelles M. Lévy-Dhurmer a fait revivre les types préférés du grand Florentin !

La mythologie nous apprend qu'une goutte de lait répandue par Junon donna naissance à la Voie lactée. Ainsi, un regard du grand Léonard a suffi pour peupler de chefs-d'œuvre l'Italie et le reste de l'Europe. Partout la graine semée par ce grand charmeur a porté une éblouissante moisson.



Jean-Auguste-Dominique Ingres,
La Mort de Léonard de Vinci, 1818.
Huile sur toile, 40 x 50,5 cm. Petit Palais,
musée des Beaux-Arts, Paris.



Portrait de jeune fille, vers 1485.
Pointe de métal, 18 x 16 cm. Biblioteca Reale, Turin.

BIOGRAPHIE

1452
Léonard est né le 15 avril dans la petite ville toscane d'Anchiano, près de Vinci, dans la région florentine. Il est le fils illégitime d'un riche notaire, Ser Piero, et d'une paysanne, Caterina. Son père le prit en charge après sa naissance, tandis que Caterina le quittait pour en épouser un autre. Les deux parents de Léonard, tous deux remariés, lui donnèrent dix-sept demi-frères et sœurs.

1457
Léonard s'installe à Vinci avec son père. Ce dernier épouse Alberia Amadori.

1460
Le jeune homme suit son père à Florence.

1469
À l'âge de 15 ans, il entre en apprentissage dans l'atelier réputé d'Andrea del Verrocchio à Florence. Là, il est associé à la mise en œuvre de retables et de grands panneaux peints, ainsi qu'à la réalisation de sculptures en bronze et en marbre. Il dessina un ange pour une des peintures de Verrocchio, qui impressionna tellement son maître que celui-ci fit vœu d'arrêter de peindre. Léonard reste dans cet atelier jusqu'en 1477.

1472
Entrée dans la guilde des peintres.

1473
Léonard exécute la première de ses œuvres célèbres, *La Valle dell'Arno*.

1478
Le peintre reçoit la commande d'une peinture de retable pour le Palazzo Vecchio, ce projet n'aboutira jamais.

1492
Léonard quitte Florence pour Milan. Il parvient à entrer au service du duc Ludovic Sforza, en lui vantant, au cours d'une lettre, son aptitude à construire ponts, canons et navires, à concevoir des catapultes et des machines de guerre. C'est en fait parce qu'il se prétendait être un musicien hors pair qu'on lui confia le poste qu'il convoitait. Il fut pendant dix-huit ans artiste de la cour milanaise. Il exécute de nombreux portraits et conçoit les décors des fêtes du palais. Sa fascination pour les mécanismes complexes s'intensifie, et pour réaliser ses projets d'ingénierie, il étudie longuement les différentes physiques, la biologie et les mathématiques. Cependant, peu nombreux sont les projets que Léonard ait menés à terme.

1492
Exécution de la *Vierge aux rochers.* L'artiste dessine des armes élaborées, dont un tank et des véhicules de guerre, des sous-marins et autres engins de combat.

1492
Projet d'une machine volante.

1495
Commencement de *La Cène*, dans le réfectoire de Église Santa-Maria delle Grazie. L'œuvre est achevée en 1498.

1496
Léonard rencontre le mathématicien Luca Pacioli, avec qui il étudie les traités d'Euclide.

1499
La prise de Milan par les Français accule Léonard à quitter la ville. Il se rend successivement à Mantoue, puis à Venise, et enfin à Friuli pour trouver du travail.

1500
Retour à Florence.

1502

Léonard commence à travailler comme ingénieur militaire pour Cesare Borgia, duc de Romagne, fils du pape Alexandre VI et général en chef de son armée. Il supervise les chantiers des forteresses élevées sur les territoires pontificaux, dans le centre de l'Italie.

1503
Il fait partie de la commission chargée de trouver un lieu digne de recevoir la statue du *David* de Michel-Ange. Ses qualités d'ingénieur sont fortement sollicitées durant la guerre contre Pise. L'artiste dessine des esquisses pour *La Bataille d'Anghiari*.

1504
Son père meurt le 9 juillet. La part d'héritage, qui lui revient, lui est soutirée par ses frères et sœurs peu scrupuleux. La mort de son oncle peu après ravive les disputes d'héritage ; cependant, Léonard en sort cette fois-ci favorisé, recevant la fortune et les terres de son oncle. C'est au cours de cette période qu'il commence à peindre *Monna Lisa*.

1506
Retour à Milan, sur les injonctions du gouverneur français, Charles d'Amboise. Là, il se passionne pour l'étude des éléments : l'eau, la terre et le feu.

1507
Léonard est nommé peintre de la cour de Louis XII de France.

1514
L'artiste retourne à Rome, où il entre sous le patronage du pape Léon X. Il se penche longuement sur les découvertes scientifiques. Sa fascination pour l'étude anatomique et physiologique est néanmoins freinée par le pape, qui n'accepte pas que le chercheur dissèque des corps humains pour approfondir ses recherches.

1516
Le mécène de Léonard, Julien de Médicis, meurt le 4 mars. L'artiste est alors invité en France pour entrer au service de Francois Ier, comme Premier Peintre, Ingénieur et Architecte du roi. Il construit un lion mécanique à

l'occasion de son couronnement. Ce nouveau mécène est extrêmement généreux, et Léonard passe les dernières années de sa vie dans les luxueux appartements d'un manoir, situé non loin du château royal d'Amboise.

1518
L'artiste dessine les plans d'un palais à Romorantin.

1519
Léonard de Vinci meurt le 2 mai à Cloux, et est enterré dans la collégiale Saint-Florentin à Amboise. Il lègue l'ensemble de ses manuscrits, dessins et outils à son élève favori, Francesco Melzi. Toutes les peintures de son atelier, dont *Monna Lisa*, sont destinées à Salai, un autre élève. On dit que le roi Francois Ier serait resté longuement auprès de la dépouille de Léonard, tenant sa tête entre ses mains.

LISTE DES ARTISTES

Vinci (de), 1452-1519
Vinci (de), 1452-1519
Vinci (de), 1452-1519
Vinci (de), 1452-1519
Vinci (de), 1452-1519
Vinci (de), 1452-1519
Vinci (de), 1452-1519
Vinci (de), 1452-1519
Vinci (de), 1452-1519
Vinci (de), 1452-1519
Vinci (de), 1452-1519
Vinci (de), 1452-1519
Vinci (de), 1452-1519
Vinci (de), 1452-1519
Vinci (de), 1452-1519
Vinci (de), 1452-1519
Vinci (de), 1452-1519
Vinci (de), 1452-1519
Vinci (de), 1452-1519
Vinci (de), 1452-1519
Vinci (de), 1452-1519
Vinci (de), 1452-1519
Vinci (de), 1452-1519
Vinci (de), 1452-1519
Vinci (de), 1452-1519
Vinci (de), 1452-1519
Vinci (de), 1452-1519
Vinci (de), 1452-1519
Vinci (de), 1452-1519
Vinci (de), 1452-1519
Vinci (de), 1452-1519
Vinci (de), 1452-1519
Vinci (de), 1452-1519
Vinci (de), 1452-1519
Vinci (de), 1452-1519
Vinci (de), 1452-1519
Vinci (de), 1452-1519

Vinci (de), 1452-1519
Vinci (de), 1452-1519
Vinci (de), 1452-1519
Vinci (de), 1452-1519
Vinci (de), 1452-1519
Vinci (de), 1452-1519
Vinci (de), 1452-1519
Vinci (de), 1452-1519
Vinci (de), 1452-1519
Vinci (de), 1452-1519
Vinci (de), 1452-1519
Vinci (de), 1452-1519
Vinci (de), 1452-1519
Vinci (de), 1452-1519
Vinci (de), 1452-1519
Vinci (de), 1452-1519
Vinci (de), 1452-1519
Vinci (de), 1452-1519
Vinci (de), 1452-1519
Vinci (de), 1452-1519
Vinci (de), 1452-1519
Vinci (de), 1452-1519
Vinci (de), 1452-1519
Vinci (de), 1452-1519
Vinci (de), 1452-1519
Vinci (de), 1452-1519
Vinci (de), 1452-1519
Vinci (de), 1452-1519
Vinci (de), 1452-1519
Vinci (de), 1452-1519
Vinci (de), 1452-1519
Vinci (de), 1452-1519
Vinci (de), 1452-1519
Vinci (de), 1452-1519
Vinci (de), 1452-1519
Vinci (de), 1452-1519
Vinci (de), 1452-1519

Vinci (de), 1452-1519
Vinci (de), 1452-1519
Vinci (de), 1452-1519
Vinci (de), 1452-1519
Vinci (de), 1452-1519
Vinci (de), 1452-1519
Vinci (de), 1452-1519
Vinci (de), 1452-1519
Vinci (de), 1452-1519
Vinci (de), 1452-1519
Vinci (de), 1452-1519
Vinci (de), 1452-1519
Vinci (de), 1452-1519
Vinci (de), 1452-1519
Vinci (de), 1452-1519
Vinci (de), 1452-1519
Vinci (de), 1452-1519
Vinci (de), 1452-1519
Vinci (de), 1452-1519
Vinci (de), 1452-1519
Vinci (de), 1452-1519
Vinci (de), 1452-1519
Vinci (de), 1452-1519
Vinci (de), 1452-1519
Vinci (de), 1452-1519
Vinci (de), 1452-1519
Vinci (de), 1452-1519
Vinci (de), 1452-1519
Vinci (de), 1452-1519
Vinci (de), 1452-1519
Vinci (de), 1452-1519
Vinci (de), 1452-1519
Vinci (de), 1452-1519
Vinci (de), 1452-1519
Vinci (de), 1452-1519
Vinci (de), 1452-1519
Vinci (de), 1452-1519

X

LISTE DES ILLUSTRATIONS

A

B

NOTES

---

[1] *Léonard de Vinci. L'Artiste et le Savant,* Paris, 1892.

[2] Il semble résulter de la lettre de Corsali que Léonard évitait de manger de la viande, et qu'il se nourrissait exclusivement de légumes, précédant ainsi de plusieurs siècles les végétariens modernes (Richter : *The literary Works of Leonardo da Vinci,* t. II, p. 130).

[3] Ces habitudes patriarcales restèrent en honneur jusqu'en plein XVIIe siècle. C'est ainsi que Sébastien Bourdon passa sept ans chez son premier maître ; il est vrai qu'il ne comptait que quatorze ans quand il sortit de chez lui. En 1664, les statuts de l'Académie de peinture et de sculpture de Paris fixèrent à trois ans la durée moyenne de l'apprentissage : chaque membre de l'Académie ne devait toutefois recevoir qu'un élève à la fois.

[4] Longtemps une calomnie a pesé sur la mémoire de Léonard : elle s'est évanouie le jour où la direction des Archives de Florence a enfin consenti à livrer à la publicité les pièces du procès. Un dénonciateur anonyme ne l'avait-il pas accusé, lui et trois autres Florentins, d'avoir entretenu des relations immorales avec un certain Jacopo Salterello, âgé de dix-sept ans, et, à ce qu'il semble, apprenti orfèvre ! À la suite de cette dénonciation, les inculpés parurent, le 9 avril 1476, devant le tribunal siégeant à Saint-Marc. Ils furent tous absous, à condition qu'ils se représenteraient après une nouvelle enquête. Dans une seconde audience, qui eut lieu le 7 juin 1476, ils furent définitivement renvoyés des fins de la plainte. — On voit que les contemporains déjà avaient fait justice de cette calomnie *(Archivio storico dell'Arte,* 1896, pp. 313-315).

[5] On a vu dans le choix de ces deux saints une allusion au prénom du peintre et à celui de la mère de son père, la vieille Lucia.

[6] Un érudit milanais, Mazzenta, qui fut détenteur d'une partie des manuscrits de Léonard, rapporte que celui-ci touchait très bien d'une grande lyre d'argent très sonore, à vingt-quatre cordes ; il ajoute qu'il fut peut-être l'auteur de l'*arcicembalo* que l'on conservait autrefois avec ses dessins dans la rue Saint-Prosper (Piot : *le Cabinet de l'Amateur,* 1861-1862, p. 62. — Govi : *il Buonarroti,* 1873). Libri, de son côté, affirme que l'on trouve dans les papiers de Léonard le dessin de sa lyre et celui d'une viole *(Histoire des Sciences mathématiques,* t. III, p. 17).

[7] L'imprimerie milanaise déployait une grande activité, qui ne pouvait manquer de profiter aux lettres. C'est à Milan que l'on imprima, en 1476, le premier livre grec, la *Grammaire grecque* de Constantin Lascaris.

[8] Léonard, raconte Vasari, était la libéralité en personne ; il accueillait et hébergeait ses amis pauvres ou riches, pourvu qu'ils eussent du talent et du mérite. Par sa seule présence, il embellissait et rehaussait les maisons les plus misérables et les plus nues... Ne possédant rien en quelque sorte et

travaillant peu, il avait constamment autour de lui des domestiques et des chevaux, qu'il aimait passionnément, ainsi que toutes autres espèces d'animaux. — Rustici, l'élève de Léonard, entretenait, lui aussi, dans sa maison de Florence des porcs-épics, des serpents, des aigles, des corbeaux, etc.

[9] Ses dessins aussi offrent souvent de ces pics en forme de pains de sucre (Richter, t. II, pl. CXVII-CVXIII). — Un tableau du musée de Berlin attribué à Verrocchio (*La Rencontre de Jésus adolescent et de saint Jean-Baptiste),* contient des rochers de dolomite à la façon de Léonard.

[10] Dans les premiers jours du mois de juin 1497, Ludovic écrit à un de ses agents pour qu'il presse Léonard Florentin de terminer l'ouvrage du réfectoire des Grâces, et de s'occuper ensuite de la face opposée du même réfectoire. Il faudrait, ajoute-t-il, revoir avec lui les articles signés de sa main, par lesquels il s'engage à les terminer dans le délai qui sera fixé par lui. (*Archivio storico lombardo,* 1874).

[11] Dans un passage du *Traité de la Peinture* (chap. LVI), Léonard semble invoquer sa propre expérience quand il dit : « N'agis pas comme beaucoup de peintres, qui, l'imagination fatiguée, laissent là leur ouvrage et se donnent de l'exercice en allant se promener ; ils emportent avec eux une fatigue d'esprit qui les empêche de voir ou d'entendre les amis ou parents qu'ils rencontrent... » L'analogie de ce passage avec l'anecdote racontée par Bandello n'est-elle pas frappante ?

[12] Dans le *Traité de la Peinture* (chap. CCLXXXII), Léonard s'élève contre la richesse de l'ornementation : « S'agit-il de compositions d'histoire, dit-il., n'ajoute jamais aux figures et aux autres objets des ornements assez nombreux pour nuire à la forme et à l'attitude de ces figures et à la réalité (*l'essentia*) desdits objets. »

[13] Un esprit curieux, qui se connaissait en caricature, nous a laissé de ce qu'il appelle l'Anatomie du laid une définition que le lecteur me saura gré de placer sous ses yeux. Léonard, a dit Champfleury, « était de la race de ceux qui ont cherché les transitions insensibles, menant de l'Apollon à la grenouille : le maître s'inquiétait à la fois des points qui séparent l'homme de l'animal et de ceux qui l'en rapprochent. Dans un tel courant d'idées, l'ordre des primates dut préoccuper particulièrement Léonard ; peut-être le grand artiste prêta-t-il l'oreille aux idées des Darwin de son époque. Toutefois, Léonard ne semble avoir étudié que la physionomie extérieure des êtres ; son crayon ne va pas plus avant. Mais l'artiste voulut créer et dépasser la nature : il avait en toute science l'amour de la recherche poussé très loin, et cherchait le plus pour avoir le moins. Ses cahiers de croquis, il faut les regarder comme des indications exagérées à dessein. un système tératologique poussé à l'extrême, un de ces jeux d'esprit non sans ressemblance avec ceux de Bacon, s'amusant à faire besogne de rhéteur et à soutenir le pour et le contre d'une question. » *(Gazette des Beaux-Arts,* 1879, t. I, p. 201.)

[14] « Et vraiment, s'écriait-il, n'est-elle pas la maîtresse et le principal ornement parmi tous les arts ? C'est du peintre que l'architecte tient, si je ne me trompe, les architraves, les chapiteaux, les bases, les colonnes, les faîtes et toutes les richesses des édifices. C'est évidemment par la règle et l'art du peintre que le lapidaire, le sculpteur, les officines d'orfèvrerie et tous les arts manuels sont

dirigés ; enfin, il n'en est presque pas, si infime soit-il, qui n'ait quelque rapport avec la peinture. » (*De la Peinture*, liv. II, p. 133, 136 ; traduction Popelin.) Les autres rapports du *Traité* de Léonard avec celui d'Alberti ont été établis par M. Seibt : *Hell-Dunkel* (p. 37, 38, 53). De même qu'Alberti, Léonard proclame que le noir et le blanc ne sont pas des couleurs ; que la force du relief est préférable à la beauté du coloris, etc. Voir aussi le travail de M. Charles Brun dans le *Repertorium für Kunstwissenschaft*, (1892, p. 267).

[15] Vasari a donc dit vrai quand il raconte que Léonard organisa des concerts autour de *La Joconde* pendant qu'il travaillait à son portrait !

[16] *L'imitatione delle cose antiche è piu laudabile che quella delle moderne*.

[17] Cette légende sur le léopard constitue évidemment une réminiscence de ce *Bestiaire* du Moyen Âge copié par Léonard.

[18] « Si Pétrarque aima si passionnément le laurier, c'est parce qu'il est bon parmi (?) les saucisses et la grive ; quant à moi je ne puis pas tirer parti de leurs folies. » (Richter, t. II, p. 377.)

[19] Voir *les Grands Écrivains de la France. J. de la Fontaine*, éd. Regnier, t. II, p. 251. « Toujours furetant, s'accommodant de tout, mais friand de bons morceaux, un Rat aperçut une Huître, épanouie dans sa maison entr'ouverte ; il effleure de ses dents la frange humide de cette chair trompeuse ; aussitôt les écailles avec bruit se resserrent : le Rat est pris, il n'échappera plus de ce piège, de ce tombeau, où il est venu de lui-même chercher la mort. »

Voici maintenant la version de Léonard : L'Huître, ayant été déposée avec d'autres poissons dans la maison du pêcheur, près de la mer, pria le Rat de la porter jusqu'à la mer. Le Rat, désirant la manger, lui dit de s'ouvrir ; mais lorsqu'il la mordit, elle emprisonna sa tête et se ferma ; le Chat vint qui tua le Rat. (Richter, t. II, p. 325.)

[20] Les règlements des corporations d'artistes défendaient sévèrement de travailler les dimanches et fêtes. Chez certaines de ces corporations, le nombre des jours fériés dépassait la centaine. Il ne serait pas impossible que Léonard eût eu maille à partir avec l'une ou l'autre d'entre elles.

[21] En voici un exemple fourni par lui-même lors d'une excursion à Fiesole : « Quand l'oiseau a les ailes déployées et la queue resserrée et qu'il veut s'élever, alors il ouvre (?) fortement les ailes et en tournant il resserre le vent sous ses ailes, lequel vent l'environnant le poussera fort et le fera aller vite, comme l'a fait le *cortone* (oiseau de proie) que j'ai vu allant à Fiesole sur l'endroit appelé di Barbiga, en 1505 (1506. n. s.) le 14 mars. »

[22] La lettre de Pietro da Nuvolaria à Isabelle de Mantoue (4 avril 1501) porte bien que Léonard était dès lors au service du roi de France et qu'il travaillait à un petit tableau destiné à Florimond Robertet, favori du prince ; mais ce lien était assurément fort lâche. Deux ans plus tard encore, Léonard se vantait de pouvoir chercher fortune ailleurs, sans encourir la disgrâce de son protecteur (lettre de Nuvolaria, du 14 avril 1503). Et de fait, dans l'intervalle, il avait accepté la commande de la *Sainte-Anne* et s'était attaché à la fortune de César Borgia. Enfin, de 1503 à 1506, il avait contracté

vis-à-vis du gouvernement florentin des engagements qui le retinrent plusieurs années de suite dans sa ville natale.

[23] Le Moyen Âge représentait parfois la Vierge assise sur les genoux de sa mère, sous forme d'enfant, à côté du Christ. (Lübke, *Geschichte der italienischen Malerei,* t. Il, p. 70.) — Michel-Ange aussi a assis la Vierge sur les genoux de sainte Anne. (Université d'Oxford ; Robinson, n° 22, et musée du Louvre), de même Girolamo dai Libri, à la National Gallery.

[24] Léonard, d'après Vasari, avait imaginé, pour dessiner le carton, une machine très ingénieuse, qui s'élevait lorsqu'on la resserrait, et s'abaissait lorsqu'on l'élargissait.

[25] Cook, *Burlington Fine Arts Club. Catalogue of Pictures by Masters of the Milanese and allied Schools of Lombardy ;* Londres, 1898, p. XV. — Une *Léda* faisait partie de la collection de la Malmaison, entrée par la suite dans celle du roi de Hollande, avec laquelle elle fut vendue en 1850. (L'on affirme qu'elle se trouve aujourd'hui à Neuwied, où elle serait allée échouer après avoir figuré quelque temps à Cassel.) On y voit la mère de Castor et de Pollux, un genou en terre, soulevant avec amour l'un des deux jumeaux qui viennent de naître. L'hypercritique baron de Rumohr parle avec enthousiasme de ce tableau, dans lequel il reconnaît une *Charité.* M. Morelli, par contre, y voit un ouvrage flamand. Pour moi, je suis fixé : du moment où la mère de Castor et de Pollux est à genoux, elle n'a rien à voir avec la *Léda* de Léonard.

[26] Morelli, *Die Galerien zu München und Dresden*.

Parmi les plus fervents imitateurs milanais de Léonard, citons encore le peintre et littérateur Giovanni Paolo Lomazzo (né à milan en 1538, mort vers 1600). Lomazzo réunit un grand nombre d'ouvrages, peintures, dessins ou manuscrits du fondateur de l'École milanaise et s'en inspira avec ardeur. Mais, ayant perdu la vue jeune encore, il se consacra à la rédaction d'ouvrages moitié historiques, moitié théoriques., dans lesquels on trouve de précieux détails sur la biographie du maître.

Leonardo